

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

М.С. НАППЕЛЬБАУМ

ОТ РЕМЕСЛА
К ИСКУССТВУ

М.С. НАППЕЛЬБАУМ

ОТ РЕМЕСЛА К ИСКУССТВУ

ИСКУССТВО ФОТОПОРТРЕТА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО“ 1958

(Литературная обработка О. ГРУДЦОВОЙ)

Хотя на первый взгляд в создании фотографического произведения искусства участвуют бездушные факторы — фотоаппарат, физические явления и обусловленные ими химические процессы, — на самом деле произведение фотоискусства создает человек, стоящий за аппаратом, его воля, его творчество, его индивидуальность, его миросозерцание.

Н. А. Петров

ПРЕДИСЛОВИЕ

Немногим более ста лет насчитывает история фотографии. Совсем еще молодое, по сравнению с другими, фотоискусство успело за эти годы пройти большой и сложный путь. Оно развивалось, переживало периоды подъема и упадка, оно боролось за признание, то подражая живописи или графике, то отстаивая свою самобытность и самостоятельность.

Одна из его ветвей — фотолюбительство, которым занимались в начальный период главным образом художники, ученые, фотографируя пейзажи, жанровые картины, натюрморты, иногда портреты, — бурно расцветала, все более приближаясь к подлинному искусству. Другая ветвь — профессиональная портретная фотография, вынужденная угождать буржуазному заказчику, отравленная духом коммерции, — чахла и превращалась в ремесло.

Я отдал семьдесят пять лет жизни фотоделу. Семьдесят пять лет успехов и поражений, надежд и разочарований.

Меня не увлекала пейзажная светопись, не захватили ни бытовые, ни репортажные снимки. Неизъяснимыми чарами всегда манило меня лицо человека.

Я не был фотолюбителем — фотография была моей профессией, средством существования.

И вот теперь, на закате своей жизни, я хочу рассказать читателю о том, сколько усилий понадобилось, чтобы ощутить, вслепую (ибо теории искусства фотопортрета не существует до сих пор) двигаться по верной дороге — от ремесла к искусству. Как постепенно, на практике я убедился в том, что труд фотопортретиста, как и всякое творчество, требует идейности, работы мысли, глубоких и разносторонних знаний, что сфотографировать человека не значит только воспроизвести его внешний облик. Фотопортрет, как и портрет живописный, — это воплощение художественного образа, раскрытие внутреннего мира человека, его психологии, его социальных примет и индивидуальности характера. Мне хотелось, чтобы читатель узнал, с каким трудом приходилось преодолевать пошлость и безвкусицу дореволюционной фотографии. Мне кажется необходимым со всей прямоотой поведать о своих ошибках, о бывших формалистических увлечениях и рассказать, какое воздействие на мое творчество оказала социалистическая революция. Не отвлеченные рассуждения, не схоластические догмы, а дух героической эпохи, образ Владимира Ильича Ленина, над портретами которого я работал, характеры новых советских людей привели меня к реализму.

Книга «От ремесла к искусству» — не учебное пособие. Это ни в коей мере и не попытка создать теорию искусства фотопортрета. Нет, я писал книгу, чтобы поделиться с читателем своим опытом, объяснить, как я старался воспитать в себе творческие навыки, способность мыслить художественными образами, обобщать их, насыщать эмоциональным и социальным содержанием свои произведения, поведать о своих размышлениях над той или иной проблемой фотографии, над отношением фотоискусства к действительности и к другим видам искусства. Я испытываю настоятельную потребность рассказать о тех чувствах, которые я переживал, фотографируя тех или иных людей.

Быть может, мои мысли, мой опыт принесут пользу тому, кто занимается портретной фотографией, помогут избегать ошибок, находить лучшие средства выразительности. Пусть не осудит меня читатель, если те или иные мои положения и взгляды покажутся ему спорными, недостаточно обоснованными, — повторяю, я не собирался устанавливать какие-то законы, я далек от мысли делать открытия. Моя книга не претендует на научный труд. Это книга жизни, борьбы, наблюдений и впечатлений, размышлений и сильных заключений.

И если она сумеет внушить читателю хоть немного любви к искусству фотопортрета, я буду полностью удовлетворен. Ибо искренне верю, что портретная фотография займет видное место в будущем, что она таит в себе значительные, до сих пор еще не исчерпанные возможности.

ГОДЫ УЧЕНИЧЕСТВА

Я прожил долгую жизнь, и многое из истории развития фотографии происходило на моих глазах.

В 1839 году Дагер открыл способ закреплять световое изображение, полученное в камере-обскуре, на серебряной пластинке; в 1840 году А. Ф. Греков добился получения фотопортретов. Но дагеротип — это ведь еще только подступы к фотографии. В. В. Стасов писал: «Все сделанное до сих пор фотографией может считаться прологом, вступлением к настоящей ее истории и изданиям» *.

Я начал свой путь в 1884 году и застал фотографию в ранней стадии ее развития. Правда, в историю фотографии были уже вписаны имена таких крупных мастеров, как Н. А. Петров, знаменитый А. И. Деньер, С. Л. Левицкий, создавший известный снимок группы: Н. В. Гоголь в кругу русских художников в Риме; А. О. Карелин, прославившийся своим

* В. Стасов, «Санкт-Петербургские ведомости», № 150, 11 июля 1858 г.

талантом жанриста, и другие. Наконец, как известно, знаменитый русский живописец Иван Николаевич Крамской начал свою деятельность в фотографии в качестве ретушера, много лет был связан с ней и оказал некоторое влияние на развитие фотоискусства. Крамской заинтересовал фотографией художников, которые поначалу отнеслись к открытию Дагера с пренебрежением. И. Н. Крамской и после того, как стал известным художником, продолжал следить за судьбой фотографии, высоко ценил возможности фотомастерства.

В статье, помещенной в сентябрьском номере «Художественного журнала» за 1881 год, И. Н. Крамской писал: «...Мы можем рекомендовать публике прекрасные как раскрашенные, так и в особенности нераскрашенные фотогравюры, сделанные с превосходных фотографических снимков С. Л. Левицкого... фотогравюра эта как по сходству, так и по изяществу работы вполне может быть названа художественным произведением». И. Н. Крамской считал, что к лучшим портретам Ф. М. Достоевского относятся живописный, написанный В. Г. Перовым, и фотографический работы М. М. Панова.

Проф. А. Сидоров говорит о том, что работа И. Н. Крамского в фотографии оказала даже влияние на его живопись «не в том в корне неверном смысле, который согласно предвзятым взглядам отождествляет «фотографичность» с натурализмом, — а в ином, определенно прогрессивном отношении. Работая над негативами, Крамской изучал светопись, язык светотени. Только контактом с фотоискусством объясняются замечательные монохромные портреты Крамского сепией (например, портрет Антокольского в Третьяковской галлерее)» *.

Но к тому времени, когда я начал заниматься фотоделом, фотографические мастерские превратились в коммерческие учреждения. Фотография переживала период упадка. Среди первых русских фотографов были ученые, художники-живописцы (Крамской, Денбер, Карелин и другие). На смену им стали приходить люди необразованные, малокультурные, ищущие главным образом относительно легкой наживы. Как это ни печально, но ведь и в наши дни наряду с прекрасными мастерами фотоискусства в фотографии подвизаются ремесленники. Стоит взглянуть на витрины в Подмоскovie, на окраинах столицы, подчас на периферии. — на фотокарточках — деревянные позы, мертвенно напряженные лица, остановившийся взгляд. Часто я с горечью думаю о злополучной судьбе фотомастерства. Беда заключается в том, что каждый, кто овладевает техникой фотографии, мнит себя профессионалом. А элементарная техника ее не сложна, не требует знаний, образования. Поэтому

* Журн. «Советское фото», 1941, № 2, стр. 31.

так и получается, что в роли фотографа зачастую выступает бесталан- ный, невежественный и малокультурный человек.

В период моего ученичества судьба бросала меня из города в город, в разные страны. Я смотрел, наблюдал, изучал, сравнивал и получил довольно широкое представление о состоянии фотодела. Поэтому мне хочется прежде всего, чтобы читатель узнал о том, каков был уровень мастерства и техники фотографирования во времена моей юности, в конце прошлого столетия. А потом уже рассказать, как, уходя от ремесла, фотография накапливала творческие навыки.

Мне было четырнадцать лет, когда моя мать отвела меня в фото- графию, чтобы отдать в ученики. Моя бедная мать пошла на компромисс: раньше она мечтала, что ее старший сын будет доктором... Увы, мне даже в гимназию не пришлось поступить, не только что получить высшее образование.

Губернский город Минск. Губернаторская улица — главная в городе. Больше семидесяти лет прошло с тех пор, а я как сейчас вижу вывеску: на черном матовом фоне золотыми, причудливо изогнутыми буквами на- писано: «Боретти». Словно все это было вчера, помню, как расположе- ны были комнаты в фотографии, как обставлен павильон, оборудована лаборатория.

Недавно, когда я перечитывал «Войну и мир», мне бросилась в гла- за фраза Л. Толстого о старом князе Болконском: «В нем появились рез- кие признаки старости: ...забывчивость ближайших по времени событий и памятьливость к давнишним...». Очевидно, именно поэтому так яркие и четки мои воспоминания о бесконечно далеких днях моей юности.

В нашем городе было несколько фотографий, фотография Борет- ти отличалась строгим вкусом, культурой мастерства. Боретти был сы- ном польского архитектора, интеллигентным и довольно образованным человеком. Мне посчастливилось — до сих пор я благодарен моему пер- вому учителю за то, что мне не пришлось в его мастерской столкнуться с пошлостью, мещанством и делячеством, господствовавшими тогда в дру- гих минских фотографиях. В доме Боретти я слушал Шопена, я видел портреты композитора Венявского, поэта Адама Мицкевича.

Детские и юношеские впечатления оставляют след на всю жизнь. Кто знает, во что превратилась бы моя работа, если б я попал в те годы в другую обстановку, в атмосферу тривиальную, чуждую широких инте- ресов, культурных запросов.

Итак, смущенный, я переступил вместе с матерью порог фотографии Боретти. Мы вошли в приемную, просто и строго обставленную: в углу письменный стол, посредине комнаты — гипсовая фигура Мицкевича. На стенах — фотографии. Снимки в большинстве — бюстовые, меньше — в рост. Все очень просто скомпонованные, но малоинтересные по освеще-

нию. То была эпоха коллодионного процесса, состав эмульсии позволял хорошо передавать тонкие линии. Фотоснимки того времени чрезвычайно изящны и проработаны в тенях, но почти всегда суховаты по освещению, особенно портреты. Это объясняется отчасти низкой светочувствительностью пластинок, отчасти общепринятым стилем того времени, сохранившимся от эпохи дагеротипа, и в какой-то мере неискушенностью самого фотографа. Некоторые фотографии в приемной Боретти были в овальных, покрытых черным лаком рамочках. В рамочку вложено тонкое паспарту, белое с золотым ободком. Другие в таких же черных рамках, но квадратных, с наугольниками. Внутри тоже тонкое паспарту с закругленными углами. Встречались рамки, покрытые серебряной муаровой бумагой, с выдавленными золотыми наугольниками. Это были рамки, когда-то употреблявшиеся для старинных гравюр.

Посередине стены висел портрет мужчины, почти квадратный, выделявшийся по тем временам своим большим размером. Он был напечатан прямо с негатива (контактно), так как процесс увеличения тогда еще почти не практиковался.

Портреты на стенах были, по-видимому, работами недавнего прошлого. На столе заказов лежали новые снимки различных размеров: «миньон», «визитные», «кабинетные», «макарт», «будуарные», более смелые по композиции и освещению, с разными фонами. Казалось бы, установленные размеры фотоснимков — незначительное обстоятельство, однако оно имело немаловажное влияние на развитие специфических недостатков фотографии и способствовало распространению шаблона, штампа.

Дело в том, что фотограф, казалось бы, не должен, задумывая композицию, чувствовать себя зависимым от размера пластинки. Фотохудожник мог бы взять большую пластинку и размещать на ней изображение по своей воле, занимая всю поверхность стекла или какую-либо часть, в соответствии со своим замыслом. На деле же он не вправе так поступать. Существуют фотографические каноны, и при съемке автор обязан придерживаться установленных размеров — «кабинетные», «визитные» и т. п., сообразуясь с предложенными ему рамками кадра.

Таким образом получается, что величина пластинки диктует автору характер композиции, сковывая, разумеется, его фантазию. У живописца размер картины не бывает продиктован необходимостью, это наблюдается лишь в исключительных случаях. Как правило, художник выбирает размер холста в соответствии со своим замыслом. А затем уже komponует, сообразуясь с границами полотна. На творческий же процесс фотографа влияют навязанные ему извне шаблонные размеры, в которые он вынужден уместить задуманную композицию, как в прокрустово ложе, и с которыми обязан согласовывать свой замысел.

Указанные размеры и прежде и сейчас нередко приводят к тому,

что заказчик в фотоателье протестует, если он получает портрет несколько меньший, чем это значится в прейскуранте. Заказчик не хочет считаться с тем, что размер имеет второстепенное значение, что он подчинен задаче автора.

Не меньший вред приносили в те времена фотомастерству канонизированные позы. Существовал стандарт: лицо портретируемого должно быть расположено перед аппаратом либо в профиль, либо анфас, либо труакар. Фотографам не приходило в голову пренебречь трафаретом и поискать такой поворот лица, при котором ярче выявляются характерные особенности модели. Выбор ограничивался тремя шаблонными вариантами. Мало того, фотографы-ремесленники, как правило, спрашивали у заказчика, как он желает сняться, — в профиль, анфас или труакар. Словно он пришел к портному и ему предлагают на выбор три фасона платья.

Впрочем, когда я 14-летним мальчиком впервые вошел в фотоаудио Боротти, я еще не задумывался над этими вопросами.

Павильон фотографии Боротти, как и павильоны других фотографий, представлял собой пристройку со стеклянной крышей и стеной из стекла на север. Помню, как жарко там было летом и как холодно зимой. Когда снег скапливался на стеклянной крыше, невозможно было работать и потому мне, ученику, приходилось сбрасывать снег.

Первое, что мне бросилось в глаза в павильоне, — это железные подставки, напоминающие орудия средневековых пыток. Впрочем, это были всего только безобидные «копфгалтеры» — головодержатели. Головодержатель — тяжелая чугунная подставка в человеческий рост, на верхнем конце которой прикреплена вилка, как у парикмахерского кресла. В такую вилку снимающийся упирался головой, чтобы не двигаться, так как выдержки при съемке были весьма продолжительными. Нужно было вплотную пододвигать подставки к голове снимающегося и устанавливать так, чтобы они не были заметны на снимке. Впоследствии это также входило в мои обязанности.

Еще один предмет обратил на себя мое внимание — стоящий в стороне огромного размера фотоаппарат, так называемая камера. Камера была так велика, что внутри ее мог бы улечься человек. А возле нее на полу стоял большой объектив, вполне соответствовавший своим размером камере. Объектив был невероятно тяжел, поэтому для сохранения в целостности передней части камеры он вставлялся в нее лишь тогда, когда производили съемку, а в остальное время стоял на полу. Круглый, блиставший желтизной меди, объектив был похож на небольшой самовар. Камера — фотоаппарат для съемки групп и портретов — была размером 50 × 60 см. И позже, еще долгое время спустя, можно было встретить в павильоне какого-либо старого фотографа подобный аппарат с объективом величиной в самовар.

К камере-обскуре Боретти прибегал не часто, для обычных съемок он пользовался аппаратом с объективом «Дальмейер», считавшимся тогда лучшим. Это был объектив большой светосилы, апланат с передвижными линзами.

В павильоне я заметил много фонов — полотен с нарисованными салонами, летними и зимними пейзажами. Негативы, снятые на «зимнем» фоне, опрыскивались тушью, которая должна была изображать снег. Ретушер, проделывавший эту манипуляцию, считал себя художником. Меня поразили снимки, где заказчик сфотографирован в галошах на фоне экзотического пейзажа.

Молодой читатель, быть может, не знает, что в то время существовали фотографии, снимавшие в парках, в курортных местностях, у которых на фоне была нарисована лошадь и туловище человека, а вместо головы зияла дыра. Заказчик просовывал голову в эту дыру, и на фотокарточке получалось будто он скачет на коне с шашкой в руке. У людей с неразвитым художественным вкусом эти снимки пользовались успехом, они посылались родным, знакомым, девушкам. Кроме фонов к обстановке павильона относилась мебель. Стояло обитое плюшем кресло, изогнутое в форме вопросительного знака. Такое кресло имелось почти во всех фотографиях. На нем снимались дамы стоя на коленях, опершись локтями на спинку, в позе, подчеркивающей линии талии и турнюра, который тогда еще носили. Затем стояли столики с резьбой, деревянная скамейка, раскрашенная под мрамор.

В каждой «приличной» фотографии обязательно стояла балюстрада из папье-маше, прислонившись к которой снимался заказчик. Часто встречались камни, деревья из папье-маше. Вот передо мной лежит снимок, сделанный каким-то московским фотографом в начале девятисотых годов. На фотографии отец с маленьким сыном. Непринужденная поза, довольно свободная композиция. Но мальчик сидит на бутафорском пне. На отце надет смокинг, рубашка с крахмальным воротничком, галстук повязан бабочкой, на сыне — зимний матросский костюмчик, на ногах рейтузы. Разумеется, фигуры их никак не гармонируют с обстановкой, со срубленным деревом, покрытым мхом.

У Боретти тоже стояла балюстрада с колонками, камень из папье-маше, а кроме того, стульчик, который ставили спинкой к аппарату. Снимающийся облакачивался на низкую, украшенную резьбой и бахромой спинку стула, она закрывала нижнюю часть туловища. Такие портреты, особенно женщин в больших белых воротниках с бантами, главным образом овальные, снятые на темном фоне, часто встречаются в фотоальбомах восьмидесятых годов.

Вся эта мебель, декоративная, большей частью бутафорская, была специально приспособлена для фотосъемок. Она считалась обязательной

принадлежностью всех фотографий, и даже мой учитель, несмотря на свой относительно высокий уровень культуры, не сумел преодолеть рутины.

Кстати, вопрос о мебели для фотомастера имеет немаловажное значение. На каждом этапе своего развития фотография предъявляла новые требования к стилю мебели. Но, так же как декоративная, бутафорская мебель не годится для фотографа, ибо объектив передает всю фальшь и подделку фактуры, так и по многим причинам не всякие обычные предметы обстановки могут быть здесь использованы. Часто бытовая мебель не годится по своим размерам, занимая слишком много места в кадре. Кроме того, она нередко бывает неудобна для самого портретируемого, порой крайне неэстетична; если ее формы замысловаты, она отвлекает внимание зрителя от главного. Мебель для фотомастерской должна быть по своей форме и, главное, по размерам приспособлена для работы в условиях нашей техники и должна соответствовать стилю работы мастера. Каждый фотомастер в своем выборе мебели обязан руководствоваться темой, замыслом и, главное, характером портретируемого.

Я вспоминаю письмо И. Н. Крамского И. Е. Репину о портрете А. И. Куинджи работы И. Е. Репина. И. Н. Крамской писал: «...кресло решительно к нему не идет. Вы его уберите и подложите ему бревно, камень, скамейку... что хотите, только не кресло» *. Но фотографы в те времена не задумывались над тем, подходит ли то или иное кресло или стул к модели.

Кроме павильона существовало еще одно помещение — темная комната, лаборатория, где происходили все «тайнства» — изготовление и проявление пластинок. Тогда еще фотоаппаратам приходилось самим делать пластинки кустарным способом. На особом станке стекло будущей пластинки тщательнейшим образом очищалось от малейшего пятнышка или пылинки. Эта работа доставляла мне много забот в пору моего ученичества. Затем стекло обливало тонким слоем коллодия и погружалось в так называемую «серебряную» ванну (в раствор, содержащий серебро), после чего нужно было спешить сделать съемку на мокрой пластинке, пока она не высохла. Затем негатив проявляли и закрепляли в соответствующих растворах с цианистым калием или гипосульфитом. Коллодий и другие препараты распространяли острый запах, и вся комната была им пропитана.

Запах этой лаборатории я запомнил на всю жизнь, так же как запах машинного масла, который доносился в мою каюту третьего класса, когда

* И. Е. Репин и И. Н. Крамской, Переписка. 1837—1885 гг., «Искусство», 1949, стр. 119.

я ехал в Нью-Йорк на пароходе, и запах дешевой сигары, которую постоянно курил мой отец.

Из лаборатории был ход в копировальную, то есть в комнату для печати. Что меня удивило здесь — это всевозможные штампы и приспособления для обрезывания и монтировки фотоснимков. Они были приобретены Боретти на какой-то выставке, и таких полезных вещей я больше нигде не встречал не только тогда, но и в наши дни.

Сейчас мы достигли больших успехов в механизации нашей репортажной съемки (проявление 36 снимков на одной пленке сразу, автоматические печатные станки, механизация процессов увеличения и т. п.), а вот фотоателье механизация до сих пор почти не коснулась.

Вскоре после моего поступления в ученики к Боретти пришла посылка из-за границы (1884—1885 гг.), это были готовые сенсibilизированные сухие бромосеребряные пластинки. Никто из нас не мог думать, что в этой посылке содержится то, что совершит целый переворот в фотографии. Дело не только в том, что готовые, фабричного производства пластинки освобождали фотографа от необходимости самому изготовлять их, — кончилась кустарщина в обработке сырья. Фабричные пластинки внесли некоторые изменения в процесс съемки — уменьшилась выдержка, изменилась тональная передача цвета объектов съемки. Пластинки были относительно дороги, но они настолько облегчили технику съемки, что в течение самого короткого времени все без исключения минские фотографы перешли на бромосеребряные пластинки. Самостоятельно снимать я начал уже на этих пластинках. Кстати говоря, вместе с появлением бромосеребряных пластинок стало особенно быстро развиваться фотолюбительство, которое сыграло немалую роль в истории фотографии.

Иерархическая лестница фотоученичества того времени была следующая: первая ступень — копировщик, тот, кто печатал карточки, затем ретушер и, наконец, главное лицо — фотограф. Копировальный процесс был несложен, но требовал, как и все фотопроцессы, особенной чистоты и аккуратности.

Печатали мы тогда на альбуминной бумаге. Бумагу покрывали тонким слоем белка, чувствляли в «серебряной» ванне, сушили, затем накладывали на негатив и в особой копировальной рамке выставляли на дневной свет (обычно выносили рамки во двор), затем вирировали в так называемой «золотой» или «платиновой» ванне (т. е. в растворе, содержащем хлорное золото или хлорную платину), высушивали, обрезывали и наклеивали. Тонкий слой белка (альбумина) давал исключительно нежные тона. Наши современные бромистые бумаги несравненно выше по качеству, разнообразнее, богаче возможностями, но при тех небольших задачах, которые ставили перед собой фотографы того времени, эта ста-

ринная бумага имела свои достоинства. Весь процесс печати проделывал копировщик с моей помощью. Копировальных дел мастер изредка заглядывал к моим родителям домой, за некоторой мздой за учебу сына, и всегда подчеркивал, что он дает мне профессию «на всю жизнь». Да, он был прав: это действительно оказалось на всю жизнь.

Но я торопился перейти на следующую ступень учебы, и ретушер фотографии приходил домой давать мне уроки ретуши.

Припоминаю такой случай. На одном из уроков, когда мне надоело тыкать карандашом в лицо, снятое на негативе, я ради развлечения набросал тушью на фоне негатива рамочку, чтобы заполнить пустое пространство, — получилась как бы картинка, висящая на стене. Это было сделано совершенно интуитивно.

С тех пор прошло уже более семидесяти лет, а проблема «воздуха» в фотопортрете, проблема заполнения пустого пространства все время меня занимает, и мои пятна на фоне — это одно из решений этой задачи.

В те времена ретуши придавалось огромное значение. Ретушь, предназначенная для заделывания царапин на пластинке или темных пятнышек, которые образуются на негативе, если у сфотографированного человека не вполне ровная кожа на лице, создавала целую армию штукатуров человеческого лица и породила особый, «приятный» стиль фотографии.

Сейчас культурные фотографы стремятся свести ретушь до минимума, ибо ничто не вредит так фотоискусству, как увлечение ретушью, «приглаживающей» лица, замазывающей морщины, складки, впадины и т. п. Не случайно И. Е. Репин говорил: «...я ненавижу ретушь» *. Но в ту эпоху, как и в долгие последующие годы, ретушь считалась важным компонентом фотомастерства. И я, ученик, обязан был овладеть этой премудростью. Следующей ступенью был уже самый процесс фотосъемки.

Мой хозяин часто уезжал в гости к соседним помещикам и, вопреки всем правилам, оставлял меня снимать самостоятельно. Я помню свои первые затруднения. Пришла сниматься молодая пара, жених и невеста. Я настолько был неопытен, что никак не мог поместить их вдвоем на пластинке, и плечи снимающихся оказались срезанными. Но зато по отдельности я снял их удачно, и всеми было признано, что фотоснимки получились на хорошем уровне. Мне удалось создать не совсем обычные портреты — крупный план, мягкие тени и полутона, эффектный поворот головы. Честно говоря, я не совсем понимаю, откуда у меня, со-

* И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям «Искусство», 1952, стр. 149

вершенно неопытного фотографа и неискушенного в изобразительном искусстве молодого человека, тогда уже появилось желание решать вопросы, которым я впоследствии отдал всю свою жизнь. Проблема трактовки натуры, фона, освещения — вот что больше всего волновало меня на протяжении полувека.

Все мои поиски, мучительные сомнения и колебания, ошибки и их преодоление, победы и поражения связаны именно с этими коренными вопросами, которые я и сейчас считаю самыми важными в искусстве фотопортрета.

Помню также, что уже тогда меня стала интересовать психология заказчика, — чем он руководствуется при выборе мастера. Я задумался, почему пришедший тогда случайный заказчик, не застав мастера-фотографа дома, предпочел меня, несведущего юношу, профессионалу. Может быть, он почувствовал в моих отнюдь еще не квалифицированных работах нечто свежее, нестандартное? Я часто думаю об этом и сейчас, потому что именно такие потребители, интуитивно ищущие самобытное, нешаблонное, поддерживали меня в моих трудных исканиях. Это они, зачастую даже без моего ведома, ратовали за меня, помогали не только мне, разумеется, — они помогали фотографии преодолеть ремесленничество, стать на путь искусства, творчества.

Три года ученичества прошли, и вот я уже мастер на жаловании, но вместе с тем я чувствую, как мало знаю, как многому надо научиться. Но где и у кого? Ни одной книжки, ни одного учебного заведения. Наоборот, все засекречено кустарями. Единственное средство — ехать в Москву: там корифеи, у них работать, у них учиться...

С этого момента начались годы моих странствий. Будем говорить прямо, не только стремление учиться, повидать работы различных фотомастеров, не «охота к перемене мест» побуждали меня переезжать из города в город. Я искал заработка.

По дороге в Москву мне удалось устроиться помощником к одному из смоленских фотографов. Смоленск расширил мои представления о мире вообще, о фотографии в частности, хотя на первый взгляд этот город мало чем отличался от Минска.

Но в Минске царила безработица, перенаселенность, в Смоленске мещанству жилось сытнее, спокойнее, вольготнее. Близость Москвы, которая снабжала недалеко расположенные города хорошими работниками, способствовала и росту фотографии в Смоленске.

Здесь обращала на себя внимание витрина фотографии Поссе. Композиция портретов Поссе показалась мне довольно упрощенной, но заинтересовал общий тон отпечатков — не вишневый, какой обычно давала альбуминная бумага, а почти черный, словно это соляная бумага. Я долго присматривался к этим снимкам и запомнил их.

В Смоленске я впервые столкнулся с процессом увеличения, правда тогда еще весьма примитивным.

Увеличительный аппарат был приспособлен для работы дневным светом: конденсор собирал солнечные лучи, и изображение проецировалось на обычную альбуминную бумагу, причем увеличение экспонировалось в течение трех и более часов, затем портрет вирировался обычным для этой бумаги способом. Фотограф должен был откладывать все свои увеличения на весну и лето. Для таких портретов требовалась особая ретушь. Фон натирался соусом, на нем обязательно должны были быть облака, лицо штукатурилось для выявления структуры, а брови отделялись под «мышинные хвостики».

Хозяин, к которому я поступил работать в Смоленске, был талантливым фотографом, но фотография была чрезвычайно бедно оснащена технически.

Безвкусы и наивны были еще тогда мои фотографические искания, «новаторство». Однажды в отсутствие хозяина пришел в фотографию сниматься охотник с ружьем и собакой. Я никогда в жизни не был на охоте, но я видел в журнале «Нива» портрет знаменитого путешественника Н. М. Пржевальского. И вот мне вздумалось снять своего заказчика так же, как был сфотографирован Пржевальский. Для этого я прежде всего создал соответствующий «антураж» — поставил фон с нарисованным на нем садом (вместо джунглей), поставил скамью из папье-маше, на полу расстелил травяной ковер. Я еще не ощущал тогда аляповатости и безвкусицы этих разрисованных фонов, этой дешевой бутафории.

Скоро мне пришлось уехать из Смоленска. Я поспешил в Москву.

Первое впечатление о Москве — холод. В Москве было очень холодно. Большие дома, у парадных подъездов — швейцары в ливреях, и тут же маленькие дворики, занесенные глубоким снегом, как в сказках, с иконами, кое-где повешенными на воротах по древнему обычаю.

Зеркальные стекла магазинов — чай Попова, водка Смирнова, булочная Филиппова, кондитерские Сиу и К°, рестораны, чайные, из которых доносятся на улицу звуки музыкальных заводных машин. Масса прохожих: чиновник в шинели с пелериной — совсем как у Гоголя; студент в пальтишке, «подбитом ветром»; московский охотнорядец в огромном тулупе, в валенках и рукавицах, его обгоняет хитрованец, сквозь его отрепье виднеется посиневшее на морозе тело; англичанин в клетчатом пальто; китайский купец, напоминающий изображение мандарина на чайных этикетках; дородная мещанка в старинном салопе; курсисточка в коротеньком пальтеце с каракулевым воротником и с муфточкой и еще и еще, как в калейдоскопе.

На мостовой — широченные розвальни, а рядом несется лихач; на узком сиденье — нарядный офицер и дама, из-под копыт рысака летят снежные комья... Купеческий выезд с богатой серебряной упряжью, на высоких козлах огромный кучер неестественной толщины (под армяк подложены подушки) в шапке с перьями «райской птицы». Колокольный звон церквей и скрежет железных колес двухъярусной конки, как стон, встревожили мое сердце.

Все это двигалось, шумело. Мне стало жутко от моего одиночества.

Я поехал в Москву учиться, искать свои «университеты». Я уже писал, что в то время не было фотографических школ. Каждый из кустарей скрывал свои практические знания; да и вряд ли он сумел бы ими поделиться, если б и захотел. Но у каждого фотографа была своя витрина. Она — лицо фотографа. По витринам создавалось представление о работе мастера, о его индивидуальности, о том, к какой среде принадлежит его заказчик. Они-то и стали моей школой мастерства. Значительно позже я понял, что фотовитрины способны дать лишь самое элементарное представление о фотографическом мастерстве, что уровень большинства из них низок, работы носят ремесленнический характер. Для того чтобы преодолеть ремесло, необходимо знать графику, живопись, на образцах великих художников надо изучать «таинственные» законы изобразительного искусства, казалось бы, такого близкого фотографии. В Третьяковскую галерею я, разумеется, ходил, но скорее для развлечения, я еще не понимал, что это и есть один из моих истинных «университетов».

Несмотря на всю примитивность техники того времени, фотовитрины, в особенности больших фотографий, были очень разнообразны.

На Кузнецком мосту, у витрины Тилле, я был поражен отсутствием той фотографичности, которую я привык встречать в провинциальных городах, да и во многих фотографиях Москвы.

Не было ни кабинетных, ни будуарных карточек, хотя они считались признаком «хорошего тона». В мягко освещенных, полных нюансов и воздуха портретах не было заметно ни глубоко черного, ни белого тонов.

В фотографии в Пассаже — чистейшая фотографичность. Почти все фото на витрине в растушевке, одинаково освещены и почти на всех головы повернуты одинаково — к свету. По-видимому, дневной павильон был так построен, что способствовал этому однообразному освещению.

На Тверской — фотография Трунова. На витрине большой, почти метровый портрет — увеличение на бромистой бумаге. Для тех времен такое большое увеличение было новостью. Я обратил внимание на то,

что множество разных выставленных в витрине карточек совершенно лишено признаков индивидуальности фотографа.

На углу Петровки и Кузнецкого переулка в фотографии императорских театров Конарского были выставлены портреты знаменитых артистов: Ф. И. Шаляпина, Н. Н. Фигнера, Медин Фигнер, Л. В. Собинова и других — все в театральных костюмах, среди бесчисленных аксессуаров фотоателье, на самых разнохарактерных фонах. На этих снимках мой профессиональный глаз невольно находил достопримечательный головодержатель, правда, искусно заретушированный.

Положение мое было затруднительным. Должности ретушера и копировщика легче было получить, но я искал работы фотографа. В конце концов я поступил к Конарскому в качестве помощника фотографа.

У Конарского был большой дневной павильон с огромным количеством света, приспособленный для групп, для снимков во весь рост, но совершенно непригодный для световых композиций, для одиночных портретов, требующих большой сконцентрированности света.

Работы было много. Снимали уже на бромосеребряных пластинках, но печатали еще на альбуминной бумаге. У копировщика было два помощника («мальчики»), один из них с утра до вечера серебрил и сушил бумагу, а другой таскал бесчисленное количество копировальных рамок к павильонному окну и обратно. В этой фотографии я на практике познакомился с увеличением на бромистых бумагах. Проявляли железным проявителем со щавелевокислым калием. Этот первоклассный проявитель, особенно подходящий для больших портретов, был негоден для мелких карточек из-за того, что при его применении получалась более крупная зернистость. Опыт увеличения портретов еще не накопился, и они у нас часто не удавались. Помню, как мы попробовали увеличить группу до размера 60×70 см, но фотография не удовлетворила нас.

Я усвоил в мастерской Конарского целый ряд новых приемов, например эмалировку фотографий и др. Между прочим там я узнал, как создавались кадры фотоработников.

Мальчиков, присланных из деревни для работы в Москве, отдавали кого куда — в булочную, в чайную, в парикмахерскую, в типографию и в фотографию. Мальчик несколько лет был на побегушках, понемногу усваивал профессиональную технику и по истечении времени превращался в мастера. Как это ни странно, в этих условиях вырастали приличные профессионалы, правда, большей частью ремесленники. Низкий уровень общей культуры не мешал им стать исполнительными техниками, но вопросы искусства обычно были им далеки.

Помню курьезные случаи у Конарского, которые вызывали у меня острый протест. Как-то пришел к нам сниматься артист Н. Н. Фигнер

со своей собачкой. Старший фотограф, решив снять знаменитого актера нестандартно, сфотографировал Фигнера с собачкой на руках неподвижно стоящим и на этом же негативе — Фигнера, который грозит пальцем собачке. Этот примитивный трюк в те времена пользовался у фотографов успехом. На одной и той же пластинке снимали человека дважды, помещая его в разных углах квадрата. Снимали на темном фоне и поразному экспонировали, прибегали к всевозможным техническим ухищрениям, чтобы не было передержки. Ремесленники считали этот «фокус» весьма оригинальным — на одном и том же портрете тот же самый человек в разных позах!

Как ни мало я был образован, по-видимому, интуитивное чувство правды, которое побудило меня искать истинные ценности в фотопортрете, заставило меня возмутиться, глядя на съемку Н. Н. Фигнера.

Очутившись в Москве, я попал в дом своих дальних родственников, где собиралась молодежь, студенты университета, консерватории, часто слушал музыку, стихи, беседы о литературе и искусстве. Именно в этом доме я впервые в жизни услышал «Марсельезу». О театре там говорили, как о «храме искусства», к актерам относились с уважением, даже, я бы сказал, с душевным трепетом. Наблюдая за фотографом, который старался поразить Н. Н. Фигнера своим дешевым профессиональным трюкачеством, я был искренне оскорблен за великого артиста и за «святое искусство» (как тогда говорили).

Вспоминаю и другой случай. Надо было снять большую группу артистов Малого театра со всеми корифеями того времени. Увеличение группы на бромистой бумаге, как я говорил уже, не получалось. Сняли группу частями на самых больших пластинках и искусно соединили эти части. Сверху живописец нарисовал фон насыщенными красками, а снизу акварелью — ковер и пол. Таким образом, фотографическая часть снимка оказалась между двумя рисованными. Получились три разнородных элемента, разумеется, изображение лишилось цельности. И вот недавно, чуть ли не через пятьдесят лет, мне довелось увидеть этот снимок в музее Малого театра. За полвека фотографическая часть выцвела, и разнохарактерность группового портрета выявилась еще сильнее.

Я говорил уже, что в те годы не сумел по достоинству оценить мой будущий главный «университет» — Третьяковскую галерею. К сожалению, не я один повинен в этом. Почти весь профессиональный фотографический мир, который утверждал, что фотография — искусство, в сущности, создавал вместе со своим неискушенным заказчиком специфический стиль, весьма далекий от подлинной художественности, ибо не знал, не изучал и не понимал изобразительное искусство.

Первое посещение Третьяковской галереи произвело на меня такое же впечатление, как первая симфония, услышанная мною.

В нашей семье любили музыку. Одна из моих сестер впоследствии окончила Петербургскую консерваторию. Интересовались и живописью, тянулись к искусству. Но дореволюционная провинция была крайне бедна произведениями искусства. Мои познания в области живописи ограничивались случайными репродукциями с картин великих художников. Поэтому, придя впервые в Третьяковскую галерею, я несколько растерялся. Видеть и слышать надо уметь. Этому необходимо учиться. Человек с неразвитым слухом и неопытным глазом реагирует главным образом на резкие звуки, на яркие краски, не замечая ни полутонов, ни нюансов. Так и я. Я еще не мог оценить все обаяние русского пейзажа, хотя и обратил внимание на желтую рожь, которая как будто колыхается на полотне, на позднюю осень, на левитановское «Над вечным покоем». Больше того, даже портреты, которые мне были так близки и интересны, я не сумел еще в то время понять, заметить, как глубоко и многогранно отражен в них человек. Меня по молодости лет влекли яркие краски, и хорошо, что в русской живописи они сочетались с глубокой и сложной мыслью, с острым драматизмом, с живыми образами людей. Помню, какое сильное впечатление произвела на меня картина И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван».

Оставаться в Москве долгое время без прописки было неразумно, да, кстати, мне сообщили, что в Козлове нужен фотограф. Я снова пустился в странствования. Козлов, Одесса, Евпатория, Вильна, Варшава, города Америки... Куда только не бросала меня судьба!

В те годы, на рубеже XX века, фотография уже завоевала положение «изящного искусства». Но на деле ее эстетика, ее изобразительные средства все еще имели мало общего с подлинным искусством. Основным требованием фотографии была внешняя красивость, а для нее я не находил материала в Козлове. И я перебрался в Одессу. Само собой понятно, что мое воображение прежде всего поразило впервые в жизни увиденное море. Но едва ли не еще более сильное впечатление призвела на меня знаменитая лестница, спускающаяся с Дерибасовской улицы, так трагически обыгранная впоследствии С. М. Эйзенштейном в его фильме «Броненосец Потемкин».

Путешествия всегда обогащают человека, расширяют не только его общее представление о мире — каждый профессионал, странствуя по городам, обязательно приобретает те или иные новые познания по своей специальности. На Дерибасовской улице мое внимание привлекла витрина фотографии Чеховского. Здесь были запечатлены крупным планом головы. Никаких «бюстов», ни одного снимка во весь рост. Это была новая манера фотографировать, мне еще не приходилось встречаться с такими приемами композиции. Но еще больше удивило меня богатство световых эффектов — множество глубоких теней, бликов. Южные лица,

так необычайно освещенные, походили на эстампы с итальянских картин, которые я видел в Москве в магазине эстампов и гравюр. Зачарованный, я смотрел на витрину и думал, как велика подчиненность фотографа модели. Ведь не что иное, как южный характер лиц заказчиков побудил мастера прибегнуть к такому оригинальному освещению — к светлым пятнам, которые подчеркивали строгие линии лба, носа, подбородка, гордую посадку головы. «Что это? — спрашивал я себя. — Где он нашел такие интересные лица?»

В центре города была еще одна большая фотография, если не ошибаюсь, грека Антонополо, чьи работы были значительно стандартнее, ближе к «изящной светописи». Эта фотография имела наибольшее количество заказчиков. Увы! — явление в те времена обычное. Лучший фотограф редко пользовался успехом. Потребитель диктовал свой вкус, и горе было тому, кто шел своим путем. Чеховской, этот прекрасный мастер, которому стало тесно в Одессе, уехал в Москву, где, к сожалению, слился с массой фотографов большого города.

Я поступил работать помощником фотографа в фотомастерскую Л. Е. Лейхтенберга. Мне рассказывали, что мой предшественник был инициативным и веселым юношей, который избрал свой способ привлекать клиентов, — к каждому выполненному заказу он прилагал бесплатный увеличенный портрет. Я впервые встретился с таким коммерческим приемом. Завлекать заказчиков бесплатными премиями мне показалось унижительным.

Я перебрался в Евпаторию. Там я поступил на работу в фотографию, владелицей которой была женщина. К сожалению, я тогда не понял значительности этого факта, не оценил его общественного смысла. Женщина, которая, вопреки буржуазным предрассудкам, религиозным, семейным и бытовым традициям, открыла фотографию, захотела учиться, приобрести свою профессию, познать новое искусство, — в ту эпоху это было явлением из ряда вон выходящим. Но я отнесся к своей хозяйке без должного уважения. Честно говоря, меня даже несколько шокировало ее свободное обращение с клиентом.

Дощатый павильон в фотографии, где я работал, был выстроен посреди двора, окнами на север, окружен невысокими зданиями, тень которых давала исключительное по своей мягкости освещение.

Мы, фотографы, были в то время не столь искушены и не столь требовательны к световым эффектам, и, кто знает, намного ли наше искусство выиграло сейчас от множества всяких искусственных световых приемов!

Здесь впервые мне представилась возможность самостоятельно испробовать все новое в фотоискусстве, увиденное в Москве и Одессе. Но видеть и даже понимать это еще не значит уметь претворить в жизнь.

Требуется еще навык. Тем не менее, как ни странно, мои опыты имели успех. Искусство, если оно искренно, даже если оно еще незрело, всегда найдет своих ценителей и своего потребителя. Кроме того, Евпатория не была избалована высокой техникой фотографии, и такой скромный технический прием, как эмалировка фото (процесс, который я усвоил в фотографии Конарского в Москве), произвел большое впечатление.

Хозяйка фотографии не была профессионалом, она изучала мастерство, усердно присматривалась к моим работам. Однажды, войдя в павильон, я увидел, как она снимает смуглую, точеную девушку, сидящую на корточках с приподнятыми, согнутыми в локтях руками и раскрытыми ладонями, — так на востоке изображают богов. Я не сообразил, сколько безыскусственности было в этом, вероятно даже неосознанном примитиве. Я стал объяснять хозяйке задачи фотопортрета, не подозревая, что ее первый опыт гораздо выше профессиональных работ.

Разве плохо было, что она пошла по линии подражания народному творчеству, отступила от общепринятых фотографических канонов?

С окончанием летнего сезона я вынужден был уехать из Евпатории. Не найдя работы в Минске и не имея возможности открыть собственную фотографию, я, подобно многим моим современникам, наивным мечтателям, отправился искать счастье в Америке.

Что нового могу рассказать читателю об Америке, так много раз уже изображенной в произведениях великих писателей? Моя Америка была эмигрантской. Обездоленные, нищие, голодные легионы «лишних» людей переплывали океан. Эмигранты всех национальностей, люди разных возрастов, классов и профессий — рабочие, ремесленники, крестьяне, интеллигенты, — не нашедшие применения своим знаниям и способностям на родине, искали приюта или жаждали обогащения в Америке. Многие, как и я, возвращались впоследствии домой разочарованными, иные оставались навсегда в пасти капитала, увы, не только не разбогатевшими, но зачастую и без куска хлеба.

Нет смысла рассказывать о статуе Свободы, которую мы увидели с парохода, приближаясь к Нью-Йорку, о высоких домах, поразивших меня на улицах города, о монументальной фигуре полисмена с дубинкой в руках, выступавшего как символ власти и могущества, в то время как в России городской в своей потрепанной шинели имел довольно жалкий вид. Обо всем этом уже не раз писали, так же как и о мальчишках-газетчиках, звонкими голосами выкрикивающих: «Экстра! Экстра! Экстренное сообщение... Извержение вулкана!..» и т. п.

Перед отъездом в Америку один из друзей моего отца, учитель, некоторое время обучал меня английскому языку. В Нью-Йорке я принялся

читать объявления в газетах, и на третий день своего приезда узнал, что на одну из фабрик нужен фотограф. До сих пор я знал фотомастерские, но не имел представления, что могла существовать фотофабрика.

На фабрике печатались тысячами и десятками тысяч фотографии знаменитостей опереточного мира; артистки были засняты в театральных костюмах: трико, белые, как серебро, парики с локонами, шляпы с плюмажем — «королевы», «пажи», «герцогини» и т. д., рискованные позы и богатейшие аксессуары.

Фотоснимки малого размера (3×5 см) вкладывались в коробки с папиросами, как сюрприз, как реклама. Система работы на этой фабрике была по существу фордовской, хотя Форд еще не существовал. Печатали на альбуминной бумаге, рамки выносили на крышу дома, на солнце, затем в лаборатории первый работник замачивал отпечаток, второй тонировал в «золотой» ванне, следующий закреплял в гипосульфите, потом шла промывка, а дальше сушка. Все это делалось механически, чрезвычайно быстро. Мне был поручен первый процесс. Не знаю, откуда у меня тогда появились такие темпы, но мои товарищи стали отставать и недружелюбно поглядывали в мою сторону. Это меня сильно смутило. Начальство между тем обратило внимание на мою активность и за первую неделю мне было положено 8 долларов. На следующей неделе я получил 9 долларов. Мне, может быть, предстояла «карьера» на этой фабрике.

Однако, проработав несколько недель, я сэкономил небольшую сумму, которая могла позволить мне прожить недели две без работы, и, к удивлению дирекции, подал заявление об уходе (не промывать же карточки я приехал в Америку). Так же как в Москве, я пошел учиться по витринам фотографов. Но и здесь меня ждало разочарование.

Лучшие фотографии находились в верхней части города, на Пятой авеню у Медисон-сквера. Здесь использовались технические достижения зсего мира. В фотографии «Сорони» снимки были отпечатаны через два негатива. Это была попытка смягчить резкость, придать жизненность и воздушность изображению. Я тогда не знал, что этот способ был применен впервые петербургским фотографом А. И. Деньером, автором портрета Тараса Шевченко. Сейчас мы достигаем того же с большим успехом, применяя мягкофокусную оптику. В Нью-Йорке я узнал также о новой бумаге «платинومات». Она создавала иллюзию карандашного рисунка, допускала тонкие нюансы переходов от белого к черному, прозрачность в глубоких тенях.

Американскую фотографию эти технические достижения не избавляли от безвкусицы и стандарта.

В самых скромных фотографиях России я встречал больше творческих исканий, чем здесь в этих «по-американски» широко организованных, сугубо коммерческих фотографиях. Почти на всех витринах города я ви-

дел одинаковые, зализанные, лишенные выражения лица, шаблонные и вместе с тем претенциозные позы. Богатая обстановка мастерских и наряды клиентов, порой взятые напрокат для съемки, были зафиксированы с особой тщательностью. Часто изможденные лица резко дисгармонировали с богатством одежды.

Странствуя в поисках работы, я набрел однажды на большой автопортрет хозяина фотографии. Хозяин был снят во фраке, за столиком, уставленным хрусталем и баккара, с бокалом в руке. Баккара сверкало на темном фоне. Дальше этого эстетические потребности и тщеславие американского буржуа не шли. Человека на этом портрете не было — его лицо напоминало светлое пятно, неодоухотворенное, как хрусталь.

В Америке на фотографию смотрели исключительно как на торговое предприятие и по-американски рекламировали.

В одной из фотографий, где я работал, были специальные агенты, распространявшие ордера на съемку со скидкой 25 процентов. Кроме того, по городу разъезжала коляска, в которой сидел человек с огромным раскрашенным плакатом в руках, рекламирующим эту фирму.

Надо сказать, что технические достижения американской фотографии не выходили за пределы верхней части города Нью-Йорка. В нижней части, где потребителями были бедные люди, качество продукции находилось на весьма низком уровне.

Впрочем, я обязан оговориться: я видел далеко не все фотографии в Нью-Йорке. Я уже говорил, что моя Америка была эмигрантской. Весьма возможно, что там тоже были художники, ищущие, старающиеся творить, а не торговать.

После ухода с фабрики я снова обратился к газетам и нашел по объявлению работу фотографа в Бруклине на Фултон-стрите. Это было уже ближе к тому, зачем я приехал в Америку. Увы, фотография оказалась небольшой, работа посредственной. Хозяин был молодой человек, сын эмигранта-художника. Никогда не забуду отца хозяина, старика, который целыми днями рисовал картины для продажи по заказу какого-то магазина. Меня поразила метод его работы.

Так называемый художник писал партию одинаковых картин, причем одну и ту же краску он накладывал кистью на все картины по очереди, окрашивая те места, которые должны были быть покрыты этим цветом. Потом брал другую кисть, с другой краской, и опять проходил по всем картинам. Своеобразный американский художественный конвейер. Я видел такое впервые в жизни и никак не думал, что это называется живописью.

Мы работали вместе с молодым хозяином: серебрили альбуминную бумагу (другой не было), печатали, клеили, снимали. У меня в памяти не осталось ни одного яркого впечатления от работы в этой фотографии, за

исключением одного случая. Пришла сниматься девушка в очень приятном туалете тона чайной розы, соответствующем цвету ее волос и лица. Я снял девушку на светлом фоне, стараясь осветить мягко, без глубоких теней, так, чтобы сохранился весь ее облик. Когда я проявил негатив, то увидел, что он был очень красив, можно даже сказать, что я просто влюбился, не в девушку, а в красоту негатива, в гамму его переходов, нюансов. Проблема красивого негатива долго после волновала меня. В дальнейшем я еще коснусь этой темы.

Я работал здесь около года. Работы было мало, для нас двоих ее не хватало, а денег для рекламы у хозяина не было. Я принужден был уйти и, опасаясь безработицы, не выбирая, на завтра же, по тому же волшебному слову «вонтед» (требуется) попал в филиал другой фотографии в Нью-Йорке, тоже в нижней части города. Хозяином был давнишний эмигрант венгр. Работа во всем Бруклине была однотипна. Клиенты не подъезжали на лимузинах (да их тогда еще и не было), фотография обслуживала своего рода американский средний класс. Требования заказчиков отличались примитивностью. Стандартный, чистенький, технически тщательно выполненный снимок вполне удовлетворял клиента. Американская оптика давала более четкий снимок, чем объектив «Герц», который как бы сплющивал объект.

Через несколько недель меня уволили. Оказалось, что я плохой администратор, слабый «бизнесмен». В двадцать три года, не зная ни города, ни языка, трудно быть деловым человеком, тем более что я считал себя фотографом-художником, а не администратором.

Также по объявлению в газете я узнал, что в Нью-Йорке, на Баури-стрит, в фотолаборатории некоего француза Дюпона требуется фотограф. Фотолаборатория Дюпона занималась проявлением и печатанием работ выездных «бродячих» фотографов, у которых не было специально приспособленных для этого помещений. Мой хозяин американец не владел профессией, он нанимал фотографа, с которым ходил по заводам и фабрикам, снимал там группы рабочих и затем продавал фотоснимки желающим по доступной цене.

Помню, как этот хозяин являлся к директору той или иной небольшой фабрики, показывал какой-то таинственный значок в петлице и получал разрешение на съемку группы рабочих.

Во время обеденного перерыва моей задачей было найти во дворе этой фабрики, похожей на пустую коробку без крышки, местечко, наиболее выгодно освещенное для съемки. Затем мы с хозяином устраивали из разных досок и ящиков амфитеатр и сейчас же после гудка усаживали там рабочих. Я обязан был проявлять свои негативы в лаборатории Дюпона. Групповые снимки получались четкие и хорошие. Владелец лаборатории или его помощники делали с этого негатива отпечатки в таком ко-

личестве, какое заказывал мой хозяин. По субботам (день выдачи зарплаты) хозяин стоял у кассы, продавая эти фотоснимки. Однажды, когда у нас собралось очень много непроданных карточек, он решил, что я должен ему помочь, и поставил меня у кассы одной из фабрик, но у меня не было опыта продавца, и результаты моей торговли оказались весьма плачевными. Хозяин был недоволен и уволил меня. Как назло, в последний день работы я снял очень удачно группу в 16—18 человек, размером 30×40 см. Была возможность снять рабочих крупным планом, в два ряда — сидящих, в рост и до колен. Характерные и резкие черты лица каждого человека вышли четко и рельефно. Дюпон, увидев проявленный негатив, дал понять моему хозяину, что напрасно он лишает себя такого работника. Хозяин ждал от меня униженной просьбы, но я ушел.

У последнего хозяина я получал 12 долларов в неделю и сделал некоторые сбережения. Это дало мне возможность вздохнуть свободнее, и я стал бродить по фотографиям Нью-Йорка, снова изучая работу на витринах и типы снятых людей.

Наконец я решил, что и сам могу заняться деятельностью моего бывшего хозяина. И, встретив молодого опытного вояжера американца, который видел меня во время съемки групп, я договорился с ним организовать коллектив «выездной фотографии», то есть разъезжать по малым городам штата Пенсильвания и снимать не только группы рабочих, но и фасады магазинов. Коллектив составил: молодой американец — организатор маршрута, он же обеспечивал нам квартиры и все необходимое для работы; я выступал в качестве фотографа, а также был организатором съемки на местах; лаборант, постоянная работа которого была в нашей штаб-квартире в Филадельфии, а потом в Питсбурге. Лаборант печатал с моих негативов, которые мы ему пересылали, и оформлял работу, были еще две девушки, из которых одна ходила принимать заказы, а другая доставляла работу заказчикам и получала оплату.

Во время съемки витрин магазинов возникали непредвиденные затруднения: во-первых мешали прохожие, а также коляски, проезжающие между объектом съемки и аппаратом. Во-вторых, и это затруднение было более сложным — зеркальные окна магазинов отражали все происходившее на улице, в том числе и меня с аппаратом и дома на противоположной стороне улицы. Клиентов это не устраивало, им важно было показать свой магазин с вывесками и витринами, а не чужой. Я пробовал снимать, когда солнце освещало эти витрины, но яркий солнечный свет искажал лица хозяев и персонала, а это уменьшало шансы на продажу карточек, поскольку мы снимали на собственный страх и риск.

Сама по себе такая работа, конечно, меня мало устраивала и не радовала, однако поездки по городам принесли несомненную пользу: я зна-

комился с окрестностями и городами штата, его населением, бытом и, что всего важнее, с работой местных фотографов. В качестве работы в Питсбурге и Нью-Йорке не было заметно большого разрыва, так же как в провинциальных городах Розбери и Питсбурге или Филадельфии, — всюду отсутствовало творческое начало и поражало великодушное техническое исполнение. Я припоминаю, как сам снимался в одной фотографии специально для того, чтобы изучить ее работу. И получил прекрасный кабинетного размера снимок: очень чистый тон (в смысле колорита), ретушь, прекрасное освещение и, что больше всего подкупало, на портрете я получился просто красивым! Оказывается, это очень приятно, когда выглядишь красивым на фотокарточке. Несколько польщенный и смущенный, я впервые понял, как много это значит для заказчика.

Мы переезжали с моим организатором из города в город, бродили по окрестностям, по фермам, я знакомился с бытом страны, встречался с разными людьми, но все время тосковал. Тосковал по родине, по семье, по знакомым, близким мне по духу и интересам людям.

И скоро я бежал из Америки. Она не оправдала моих надежд, она не дала мне того, что я ждал от жизни, — творчества, широкой деятельности, больших перспектив. Она не сулила мне ничего, кроме повседневной, тяжелой борьбы за существование и, как лучший исход, «буржуазное благополучие», жизнь, скромную до убожества, лишенную всяких духовных интересов, постоянно понукаемую жестким законом «бизнеса».

Я вернулся домой.

ПОИСКИ МАСТЕРСТВА

МИНСК

И вот я снова в Минске, в поисках работы. Фотография уже вошла в моду. Слишком дорогая для широких масс трудящихся и чересчур дешевая для купечества и аристократии, она приобрела заказчиков главным образом из мещанского сословия. Она старалась угодить вкусам обывателя.

В Минске преуспевал молодой фотограф, завоевавший клиента новинкой: он снимал всех без исключения в профиль, не считаясь с характером лица, его выражением, внутренним содержанием человека. Изображение порой получалось карикатурным. Асимметрия, неправильность черт лица подчеркивались, все недостатки внешности человека выступали наружу. Но фотограф уверял, что это «оригинально», и в погоне за оригинальностью заказчик шел к нему сниматься! Снимки в профиль стали модными. Так «воспитывал» фотограф вкус потребителя. Вообще взаимоотношения фотографа с заказчиком довольно сложны. С одной стороны, заказчик диктует фотографу свои требования, с которыми приходится считаться, чтобы не остаться без хлеба; в то же время витрины фотографий, стиль, манера влияют на вкусы потребителя. Поэтому особенно важно, чтобы фотограф был человеком культурным, с подлинным чувством изящного.

В Минске работы по найму для меня не нашлось. Ценой огромных усилий я открыл свою фотографию. Началась самостоятельная деятельность. Все, что я вынес из моих скитаний, мне предстояло претворить в жизнь. Между тем я остро чувствовал, как мало еще знаю и умею. Работать было трудно еще и потому, что я решительно не хотел, чтобы моя фотография носила столь же пошлый характер, как и другие. Я считал, что даже внешний вид приемной и павильона должен быть иным. В самом деле, как можно было примириться с той обстановкой, которая была принята тогда в минских фотографиях? Ведь там не только стены были сплошь завешаны фотокарточками, но и мебель. К ножкам письменного стола прикреплялись кнопками мелкие карточки. Мне хотелось, чтобы моя приемная была выдержана в строгом вкусе — я разве-сил на стенах несколько фотоснимков, посредине комнаты поставил мольберт с большим портретом, а на тумбе — статую Венеры Милосской. В тогдашней фотографической среде это расценивалось как независимость взглядов и вызывало раздражение у конкурентов.

За время моих странствий в фотографии произошло важное событие. Появилась целлоидиновая готовая светочувствительная бумага. Не нужно было больше самим изготавливать бумагу, ее выпускали фабрики нарезанной разными размерами, упакованной в конвертах. Как некогда готовые пластинки, так и бумага освободила фотографа от кустарной обработки сырья. Но не это было самым важным. С появлением целлоидиновой бумаги начался новый период в развитии фотографии. Целлоидиновая бумага обладала большим преимуществом по сравнению с альбуминовой, была восприимчивее к свету. Изготавливали бумагу разных сортов, различной светочувствительности, на разнообразных подложках — тонких, толстых, шероховатых и т. п. Можно было подбирать бумагу в соответствии с негативом, в зависимости от его жесткости или мягкости. И самое главное — целлоидиновая бумага выпускалась не только глянцевая, но и

матовая. А матовую бумагу, мы восприняли как огромный шаг вперед, ибо она помогала скрыть излишнюю резкость, грубость изображения.

С самого начала развития светописа возникли споры об отношении фотографий к искусству. Фотография считалась «механическим» воспроизведением предмета, и сами фотографы зачастую полагали, что использование механизмов лишает наши работы права называться художественными произведениями. Поэтому мы всеми силами стремились уйти от техницизма, скрыть наличие фотоаппарата. Мы находились в затруднительном положении — с одной стороны, фотографы мечтали быть признанными как художники, появились определения: «художник светописа», «художественная фотография», «художественная фотостудия», а с другой стороны — мы сами еще сомневались, искусство ли это, и вместо того чтобы совершенствовать свое мастерство, исходя из природы фотографии, всеми силами стремились скрыть ее специфику, хватались за любое средство, которое помогало нам создать снимок, похожий не на фотоизображение, а на рисунок.

Тысячу раз прав писатель Л. Кассиль, который пишет в журнале «Советское фото» (№ 2, 1957): «Так из технического нововведения родилось новое, целиком проникнутое живым духом современности искусство фотографии. Были периоды, когда оно из всех сил стремилось походить на более старшее по возрасту искусство — графику. Это часто бывает в области технических открытий. Вспомните, как старался сохранить формы древнего дормеза или кареты первый автомобиль!.. А фотографии долгое время отказывали в праве называться искусством. И это отчасти побуждало некоторых мастеров фото изощряться в приемах, которые как бы позволяли скрыть истинную технику воспроизведения действительности, его фотографическую природу. Путем всяких эстетских ухищрений со светом, при помощи откровенного вмешательства ретушера, наведением вуали, всевозможными трюками со смещенным фокусом убивалась документальная природа фотографии, снимок всячески подделывался под гравюру, под тоновый рисунок».

Да, все это мы пережили, через все это прошли, прежде чем научились создавать подлинно художественные реалистические фотопортреты.

Но так ли уж мы виноваты? С огромным трудом нам удавалось преодолеть упорное нежелание признавать фотографию искусством, творчеством. Ведь даже В. Стасов на первых порах ошибался, отказывая в этом фотографии на том основании, что «фотографии... прибавлять и перемешивать нечего после того, как рисунок вышел из камеры-обскуры и охорошился под кистью подправляющего рисовальщика» *. Иные полагали,

* С. Морозов, Русская художественная фотография, «Искусство», 1955, стр. 27.

что элемент творчества существует лишь в процессе изготовления позитива, создатель же негатива не кто иной, как фотоаппарат, камера-обскура, которая действует механически, без творческого участия автора.

Конечно, новые выпуски оптики, осветительных приборов, пленки разной чувствительности, фотобумаги и пр. — все эти усовершенствования не служили затуманиванию чисто технической стороны дела, или, как тогда говорили, «механизма», но они помогали нам в наших первоначальных стремлениях приблизить фотографию к изобразительному искусству, даже подражать ему. Матовая бумага способствовала тому, что фотоснимки производили впечатление рисунка от руки, графики, гравюры. На глянцевой бумаге отчетливее чувствовалась техника фотографии. Но заказчик с непонятным рвением предпочитал глянцевую бумагу, по-видимому, его привлекал главным образом ее блеск.

Матовую бумагу окрашивали раствором хлорной платины с фосфорной кислотой. Этот вираж давал тон карандаша (крейон), который напоминал рисунок. Создался даже особый стиль — «фотокрейон». Одно это название весьма льстило нам, фотографам. Иногда мы печатали снимки «фотокрейоном» на бумаге большего размера, чем негатив. Для негатива 9×12 см, например, брали бумагу размером 13×18 см. При печатании пустое пространство на бумаге прикрывали трафаретом. Позитив мы не наклеивали на паспарту, бумага была плотная и твердая. Нам казалось, что такие фотоснимки, не наклеенные, как обычно, на паспарту, когда рамками кадра остаются белые поля, — оригинальны. Чего только не придумывали фотографы, — только бы приблизиться к живописи, только бы их работы не носили характера общепринятых фотокарточек.

Новые сорта бумаги (а их уже было много) вызывали к жизни новые приемы работы. Почти двадцать лет они находили применение во всем фотографическом мире.

Вскоре нас уже перестал удовлетворять один тон карандаша, практиковался целый ряд тонов: черный, сепия, темно-коричневый. Особый успех имел платиновый тон.

Впоследствии, по приезде в Петербург, я увлекался бумагой с толстым слоем эмульсии, с большим количеством серебра. Она давала редкие по сочности и богатству нюансов отпечатки. Рисунок как будто уходил в глубь эмульсии и напоминал гравюру.

Весь период моей работы в Минске прошел в постоянных поисках новых комбинаций освещения, новых композиций. Я стремился к разнообразию, опасаясь остановиться на мной же выработанных шаблонах. Ведь это серьезная опасность: найдя тот или иной прием, начинаешь повторять его, сам того не замечая. Не так давно я прочитал высказывание художника М. В. Нестерова об одном молодом советском портретисте: «Мне последний его портрет не очень понравился. Это повторение прой-

денного. А в каждом портрете нужно дать не только новое лицо, новую индивидуальность, но и новую фактуру. Все должно быть каждый раз новое» *.

Хорошо так говорить художнику-живописцу. Во-первых, у него есть право выбора. Известно, например, что М. В. Нестеров долгое время не хотел писать портрет Павлова. «...Показывают мне его портреты, — говорил М. В. Нестеров, — я смотрю и не нахожу ничего такого, что бы меня пленило, «раззадорило». Типичное лицо ученого, профессора, лицо благообразное, даже красивое и... только. Я не вижу в нем признаков чрезвычайных, манящих, волнующих мое воображение... и это меня расхолаживает» **. Только попав в дом И. П. Павлова и увидев стремительно вошедшего в комнату Ивана Петровича, который поразил художника выразительностью лица и фигуры, своей необычностью, М. В. Нестеров с волнением и страстью взялся за портрет ученого.

В воспоминаниях близких о художнике Н. Я. Ярошенко написано: «...он не мог писать тех лиц, которые никакого духовного интереса не представляли, несмотря на то, что материально он не был обеспечен» ***.

Возможность выбирать модель, писать в продолжение всей жизни ограниченное количество портретов позволяет живописцу, графику не повторяться, создавать каждый раз новое. Но что делать фотографу — работнику ателье, если он вынужден снимать несколько лиц в день? Он не имеет права отказать заказчику. Чем он станет мотивировать свой отказ? Ведь его мастерская существует специально для того, чтобы удовлетворять желание сфотографироваться любого клиента. К тому же фотограф обычно ограничен в своих технических средствах, он зависит от наличной оптики, которая имеет определенный угол зрения, от фонов, от одинаковых аксессуаров. Как же избежать повторения?

Прежде всего я принялся искать способы преодолеть установившиеся в провинциальной фотографии традиции, вернее шаблоны. Для начала я отказался от аксессуаров из панье-маше, от садовых скамеек, от расписанных задников, словом, от всей этой отвратительной бутафории, которая лишала жизненности любое изображение.

Потом взялся за поиски фонов. На темном фоне лица выделялись и становились более впечатляющими, но была какая-то искусственность в том, что лучами света озарено только лицо, а все окружающее оставалось неосвещенным. Вообще фон в фотопортрете играет важную роль, он не должен контрастировать с фигурой портретируемого, наоборот, он должен быть органически связан с характером лица, с движением, как

* С. Н. Дурьлин, Нестеров-портретист, «Искусство», 1949, стр. 264.

** Там же.

*** В. А. Прытков, Н. Ярошенко, Издательство Гос. Третьяковской галереи, 1950, стр. 51.

бы дополнять образ. Но у меня не было возможности расстаться со сплошным темным фоном. Зато сплошь белые и серые фоны я решительно отменял, как слишком однотонные и невыразительные. Затем случайно мне попался небольшой фон с написанной на нем овальной виньеткой, изображающей часть стены в комнате. Стена была нарисована в мягких тонах, без единого местечка сплошного гладкого фона. Это придавало изображению некоторую воздушность.

Но это скромное достижение очень скоро перестало удовлетворять меня. Я стал искать способ передать на фотоснимке движение, отойдя от статичности, сообщаящей портрету мертвенность. Как ни бедны были еще мои творческие возможности, помню, что уже тогда я старался по мере своих сил и возможностей создать выразительную композицию. Но вкусы людей, которых я снимал, сковывали меня, не позволяли развернуться. Только фотографируя актеров, я обретал право фантазировать, пытался создавать динамичные композиции. Впрочем, мои искания были весьма упрощенными. Ведь я добивался движения вне связи с психологией, с характером модели, — движения ради движения. Я еще не понимал, что в движении важно раскрыть душевное состояние портретируемого.

Передать на фотоснимке движение совсем не просто. Живописец изображает переход от одного положения фигуры к другому так, что зритель в своем воображении дополняет запечатленное на полотне, как бы угадывает поворот, позу, которую примет модель в следующее мгновение. График, живописец, скульптор ищет такие детали, которые позволяют в фигуре, находящейся в состоянии покоя, почувствовать движение. Живописец положит один-два дополнительных штриха, ту или иную краску, а скульптор складку, изгиб, и кажется, что вот-вот фигура оживет.

«Движение, подобно конструкции, должно быть почувствовано внутри: ассирийцы и египтяне передавали стремительное движение при неподвижной одежде. А головы, отбитые от статуй греков, сохраняют движение целого», — пишет А. С. Голубкина в статье «Несколько слов о ремесле скульптуры» *.

Но провинциальному двадцативосьмилетнему фотографу далеко еще было тогда до подобных размышлений. Я бессознательно стремился создать на фотоснимке ощущение движения. Интересно все же, что побуждало меня к интуитивным поискам, почему не удовлетворяла работа моих коллег? Ведь гораздо легче было идти тем же, что и они, проторенным путем — он избавил бы меня от многих мытарств, принес бы гораздо более легкий заработок. Теперь, когда я оглядываюсь назад и пытаюсь ос-

* Цит. по кн.: С. И. Дурыйлин, Нестеров-портретист, «Искусство», 1949.

мыслить свою многолетнюю, полную мелкой и серьезной борьбы жизнь, я прихожу к выводу, что вся моя деятельность была сначала подсознательным, затем сознательным стремлением к правдивости, к жизненности. Но ведь понятия правды, жизненности тоже не безусловны. Сколько раз я ошибался, принимая внешние признаки, а не внутреннюю сущность за правду, красоту за красоту, манерность за изящество. Сколько блуждал и спотыкался, пока не вышел на верную дорогу и не пришел к реализму!..

Итак, в своих стремлениях придать фигуре динамику я приобрел новый фон, на котором сверху донизу было написано темное с белыми просветами облако зигзагообразной формы. На этом фоне мои статические композиции приобретали, если не движение, то некоторое «беспокойство», — и это меня на время удовлетворяло.

Как только я начал самостоятельно работать, то и дело стали возникать сложные для меня задачи. Помню, как мне впервые пришлось решать вопросы композиции группового снимка. В то время в профессиональной фотографии выработался определенный стиль группировки — в три яруса (первый ряд людей сидит на стуле, второй расположился стоя за спинкой стульев, третий — на приставленной сзади скамейке). Иногда на фоне декораций леса людей еще рассаживали впереди на ковре, изображающем траву, тогда получалось четыре яруса. Каждого участника группы нужно было посадить так, чтобы его лицо и фигура были ясно видны. Не могло быть и речи о том, чтобы во имя композиции человек оказался в тени, недостаточно отчетливо запечатленным. Это может себе позволить художник-живописец, но фотограф-профессионал не имел на это права.

Между тем нельзя не согласиться с Н. Дмитриевой, которая в своей статье «Портреты ученых» пишет: «Понятно, что групповой портрет всегда приближается к жанру сюжетной картины. Портретное изображение большой группы людей, если оно тематически не оправдано, должно выглядеть фальшиво (как это часто и бывает на групповых фотографиях, где ясно видно, что люди собрались вместе только для того, чтобы сфотографироваться). В действительности всякий коллектив или группа людей всегда собираются с какой-то реальной целью — для совместной работы, для собеседования, обсуждения чего-либо и т. д. Эта цель их объединения и должна быть отражена в групповом портрете: каждый отдельный персонаж его только тогда может быть охарактеризован правдиво и естественно, когда ясна его роль внутри объединенного коллектива» *.

Именно этого и добивался я, тогда еще интуитивно стараясь разру-

* Н. Дмитриева, Портреты ученых. Всесоюзная художественная выставка 1951 года, журн. «Искусство», 1952, № 2.

шить представление о том, что люди собрались специально, чтобы сфотографироваться, расселись и смотрят в аппарат с напряженным выражением лица. Мне хотелось, чтобы в их позах, поворотах, взглядах была естественность, непринужденность, чтобы получилось впечатление, будто аппарат выхватил кусок реальной жизни. Впрочем, снова повторяю, вряд ли я тогда отдавал себе ясный отчет в своих поисках. Твердо я знал лишь одно — необходимо преодолеть стандарт, так прочно укоренившийся в фотографии. Но осуществить это было не так легко.

История знает примеры борьбы живописцев с заказчиками во имя жизненного подхода в композиции групповых картин. Стоит вспомнить хотя бы, какую атаку пришлось выдержать Рембрандту при создании картины «Ночной дозор», как возмущен был его заказчик, увидев, что некоторые стрелки изображены повернутыми спиной, другие со срезанными лицами, заслоненными соседними фигурами.

И. Е. Репин, как известно, имел смелость изобразить в своей картине «Государственный совет» нескольких сановников спиной к зрителю. Но может ли фотограф равняться с Репиным или Рембрандтом? Нет, фотограф тогда еще не завоевал права самостоятельно, подобно живописцу, строить композицию.

Это было в 1905 году. Шла русско-японская война. Ко мне в мастерскую явилась сниматься группа военных высоких чинов. С ними были и дамы-патронессы, как их тогда называли. После долгих споров мне удалось заснять их не совсем шаблонно. Я сфотографировал одного наклонившимся, других — в профиль и внес возможное разнообразие в композицию. Два-три человека стояли обособленной группой, как бы беседуя. Один из них облокотился на декоративную тумбу, обязательную часть реквизита фотопавильона.

Тогда же мне пришла в голову мысль создать средствами фотографии не портрет, а тематическую картину, фигуру, выражающую ту или иную идею. Сотни тысяч людей погибали на поле боя. Госпитали были полны ранеными. Захотелось поискать образное выражение событий. Я сделал опромный, величиной в человеческий рост портрет сестры милосердия. Она сидит в палатке за столиком и пишет по просьбе раненого письмо при маленькой лампочке, освещающей ее лицо и лист бумаги.

Опыты не ограничились этим. Рядовые заказчики — девушка в балльном платье, артистка с живописными локонами, нарядная дама и другие — держали меня в определенных эстетических рамках, и это меня тяготило. Мне хотелось ближе подойти к жизни, создать свободный, обобщенный портрет, отражающий «большую» жизнь. Я решил обратиться к изображению народных типов.

Однажды меня пригласили для съемки в небольшое поместье. Заказ был малоинтересен и довольно затруднителен. Сейчас я смотрю на это

иначе. Нет такой темы, которой нельзя было бы не заинтересоваться и выполнить ее осмысленно и художественно. Пришлось снимать группу людей, сидящих за столом. Помню, что отец семейства держал книгу, кажется евангелие, и смотрел на меня, дети сидели чинно по обеим сторонам стола, боком к аппарату, слушая чтение, и тоже смотрели на фотографа. У меня не хватило храбрости вытащить из-за стола старого отца и посадить его в кресло, окружить детьми, чтобы каждый принял естественную позу, по-своему реагируя на услышанное. Не хватило смелости и уверенности в себе, чтобы разрушить этот наигранный символ благонравия. Зато после съемки я пошел бродить по парку и снял какой-то исторический камень. огромной величины, кругло обтесанный, с выдолбленными с четырех сторон сиденьями. Камень был окружен высокими деревьями, а их кроны образовывали как бы крышу — прикрытие над этим интимным местечком.

Затем я заглянул на задний двор и там обнаружил чрезвычайно интересную сцену. В глубине двора распиливали балку на доски. Свежеобтесанное дерево лежало на высоких, выше человеческого роста козлах. Два человека, один стоя наверху на балке, другой — внизу, большой пилой распиливали дерево. На меня, городского жителя, эта сцена произвела сильное впечатление, до сих пор помню визг пилы, когда она врезалась в еще свежее дерево, ритмичное движение рук с пилой неуклюжего человека, плохо одетого, жонглирующего на круглой балке высоко, под самым небом, по которому плыли белые облачка жаркого летнего дня. Помню размеренное движение руки крестьянина, стоявшего внизу, ритм их работы.

Впоследствии я несколько раз возвращался к этой поразившей меня тогда теме — пилке дров; но никогда я не был удовлетворен своей работой. Хочется уловить самый момент движения, а оно получается застывшим, точно «в сонном царстве». Тут не поможет никакой моментальный затвор фотоаппарата. Когда снимаешь летящую птицу, создается такое впечатление, будто она замерла в воздухе и висит на невидимой ниточке. Конечно, чтобы воспроизвести людей в движении, надо прежде всего изучить анатомию человека, строение тела и организовать положение рук, локтей, ног и корпуса так, чтобы зритель чувствовал работу мускулатуры, тогда создается иллюзия движения. Это вопрос чрезвычайно сложный.

Роден, например, вообще отказывается фотографии в возможности запечатлеть движение. Он говорит: «...художник прав, а фотография лжет, потому что в действительности время не останавливается, и если художнику удастся передать впечатление жеста, длящегося несколько мгновений, его произведение, конечно, будет гораздо менее условным, чем научный образ, в котором время внезапно прерывает свое течение.

Вот почему современные живописцы, которые пользуются позами моментальной фотографии для изображения скачущих лошадей, произносят свой собственный приговор* . Но все дело в том, что не моментальными снимками создается ощущение движения в фотографиях. У фотографии есть свои особые средства выразительности. Современный фотограф, так же как и живописец, передает движение с помощью жеста модели, в повороте фигуры, в наклоне головы, средствами освещения. Способы достижения иллюзии движения, законы композиции фотографии я постиг гораздо позже, используя свой опыт и изучая изобразительное искусство.

К теме труда я возвращался еще не раз в период моей работы в Минске.

В другой раз меня увлекла тема нищих. Меня пригласили в имение заснять освящение нового костела. На праздник съехались крестьяне. На площади перед костелом живописно расположилось множество возов. У паперти вдоль стены, на земле разместились длинной узкой нитью нищие: старики с иконописными лицами, с длинными посохами, женщины с маленькими детьми, слепые с волынкой на коленях, вертящие ручку инструмента, издающего заунывное бречание. Они крестились, пели псалмы и под гул колоколов протягивали руки за подаванием. Но вот из общего хаоса голосов выделился чистый девичий, щемящий сердце, почти детский голос: «О Мария, о Мария!» Мне захотелось снять колоритную группу нищих. Однако не хватило опыта, чтобы снимать ее отдельными частями: глаза разбегались. Да и кассет с пластинками было немного. Я поставил на свой треножник камеру 18×24 см с объективом «Герца», воспроизводящим натуру резко, но в одном плане, без передачи глубины пространства, и снял группу во всю длину. Увы, очень хорошо получилась только стена нового костела, каждый красный кирпич, облепленный белой известкой, а нищие вышли на снимке мелко, в одну типографскую строку, и сколько я после ни увеличивал негатив, результат остался прежним.

Однако под впечатлением этой живописной группы я нашел и заснял слепого нищего с волынкой и его поводыря — деревенского мальчика с голубыми глазами, с торчащими, как солома, волосами из-под старой, засаленной солдатской фуражки с поломанным козырьком. По сей день вижу его нежное лицо, уже познавшее горе и нужду, худенькие детские плечи и маленькую головку, с которой он каждый раз, подстерегая подходящий момент, торопливо срывал огромную фуражку, подставляя ее для подавания.

Нельзя представить себе ни одного творческого человека, существую-

* «Мастера искусства об искусстве», т. III, «Искусство», 1939, стр. 380.

щего в отрыве от общественной жизни. Меня захватила борьба, которой был насыщен воздух в 1905 году, я ходил на митинги, взволнованно следил за развитием событий, и естественно, что мне захотелось как-то откликнуться на них. Поэтому я искал новые темы и сюжеты для своего творчества.

И тогда я создал картину с фигурами в человеческий рост — триптих: «Три эпохи русской женщины». Каково же было содержание этой картины? Конечно, мое представление об эволюции женщины в то время носило довольно наивный характер.

Первая картина называлась «Рабство». Молодая женщина в белой тунике греческого покроя стоит у колонны, оголенные руки безвольно свесились вниз, они скованы цепью. Круглый овал красивого лица, бесстрастный и беспомощный взор, голова опущена.

Тема второй картины «Христианство». Фигура женщины в том же одеянии, с крестом в руках, шествующей с одухотворенным лицом, фанатичным взором, обращенным к небу.

Третья — «Революция» — снова женщина в том же одеянии. Острый овал лица, резкий прямой взгляд, сжатые губы. Мускулистые руки держат знамя. Вся фигура устремлена вперед.

Все три картины оформлены в одной трехстворчатой раме, наподобие триптиха.

Помню, как все удивлялись, узнав, что позировало мне одно и то же лицо, настолько разные были образы, созданные нами.

Как же я добился нужного мне внешнего рисунка и передачи в фотоснимке внутреннего смысла всех трех образов? В первую очередь, я беседовал с женщиной, которая мне позировала, о содержании каждого из этих образов. Без ее понимания замысла и без творческого участия достигнуть успеха было бы невозможно, — мы неизбежно скатились бы к формализму, то есть к внешней позе.

Затем я шел путем поисков различных ракурсов, приемов освещения и композиции. Так, для первой части триптиха — «Рабство» — я использовал мягкое, без теней освещение дневного павильона. Плоским и однообразным был свет картины, и на ней отчетливо выделялась цепь — символ рабства. Пониженная голова, руки в оковах, лишенное игры и света лицо — все это создавало ощущение безнадежности, отчаяния.

Впечатления фанатизма христианки я достиг прежде всего легким движением руки с крестом, приподнятостью всей шествующей фигуры, положением головы, взором, обращенным к небу. Мягкое освещение и легкие тени на лице подчеркивали одухотворенность образа.

Третья часть триптиха «Революция» была наиболее яркой. Вся фигура насыщена динамикой — порыв вперед, в высоко поднятых руках

развешается знамя. Лицо повернуто в профиль, голова вскинута вверх, волосы чуть растрепаны, как бы от быстрого движения. Законченность картины я придал освещением, благодаря некоторым передвижениям занавесок, прикрывающих застекленный потолок, сильные лучи света осветили лоб, надбровные дуги, скулы, подбородок и заострили нос. Получилось строгое, волевое лицо: глаза блестят, губы сжаты. Глубокие тени подчеркнули напряженность мышц и превратили мягкие, округленные руки в мускулистые. Пальцы, сжимающие древко знамени, говорили о силе. Вся фигура, в ее порывистом движении вперед, как бы символизировала торжество грядущей революции.

Картина имела успех у местной интеллигенции. Когда минское «Общество изящных искусств» организовало выставку произведений живописи, то мне было разрешено участвовать на выставке. Я поместил там свой триптих.

Поиски мастерства, творческие опыты принуждали меня искать более широкое поле деятельности. Чем больше присматривался я к жизни, тем острее чувствовал потребность вырваться из замкнутого круга провинциальной фотографии.

В этом отношении Минск производил особенно удручающее впечатление. Возвратившись в родной город, я уже не застал своего учителя. Боретти уехал из Минска в Варшаву. Окружающие меня фотографы были невежественными людьми, ремесленниками, и я потерял всякое желание общаться с ними, тем более что не видел с их стороны доброжелательности.

В других провинциальных городах были фотографы, которые стремились вырваться из рутины, искали, творили, спорили. В Полтаве работал И. Ц. Хмелевский, оставивший для истории альбом фотографий и гелиогравюр, относящихся к памяти Н. В. Гоголя. В Нижнем Новгороде жил М. П. Дмитриев, он был учеником А. О. Карелина, занимался жанровой фотографией и портретами, снятыми не в павильоне, а в комнате. В Харькове был популярен Федеский. Начал работать замечательный пейзажист С. И. Саврасов, племянник художника А. К. Саврасова. Почти одновременно с ним выступили в фотоискусстве тонкий, обаятельный лирик Н. П. Андреев из Серпухова и крымчанин Ю. П. Еремин, по профессии художник, страстный путешественник, оставивший множество великолепных фотопейзажей Крыма, Кавказа и поэтических снимков усадеб центральных областей России. Правда, основная деятельность Еремина и Андреева развернулась позже, после революции, но и тогда уже их работы были высокохудожественными.

В Киеве в те годы работал фотохудожник Н. А. Петров. Это был весьма образованный, энергичный человек, чрезвычайно много сделавший для развития фотоискусства. Его портреты, правда, носят камер-

ный характер, но они отличаются глубиной проникновения в душевный мир людей, яркой психологической характеристикой. Помимо практической деятельности, Петров занимался вопросами теории светописа, выступал в печати со статьями. Он основал в Киеве общество фотографов-любителей «Дагер», был одним из главных инициаторов созыва Второго съезда деятелей фотографии.

Но беда в том, что фотографии были разобщены, и если в столичных городах и в некоторых местах в провинции были хоть какие-то попытки организовать общественную жизнь, в Минске ее не было вовсе. Я почти не знал снимков моих коллег, работавших в других городах, не имел возможности следить за достижениями светописа. Иногда лишь случайно удавалось встретить работу того или иного мастера. Помню, какое сильное впечатление произвели на меня снимки театральных постановок, сделанные московским фотографом К. А. Фишером. Фишер снимал постановки Художественного театра и распространял отпечатки (сделанные, если не ошибаюсь, литографским способом) по всей стране. По его открыткам мы знакомились со спектаклями. Особенно глубоко врезались в память снимки пьесы «На дне» М. Горького.

Иной раз заказчики приносили для увеличения фотографии, сделанные в других городах. Так познакомился я с работами Федеского. Припоминаю один из его снимков. Это была картина «Наяда». Обнаженная женщина стоит в воде, у ног ее плещется морская волна. Впечатление морской зыби было передано с предельной реальностью.

Была еще одна серьезная причина оторванности профессионалов-фотографов. Дело в том, что в роли новаторов, ищущих фотографов выступали главным образом любители — пейзажисты, фоторепортеры. Именно эти фотолюбители, по профессии художники, ученые (как, например, А. К. Тимирязев и другие) были фотографами-художниками, они-то и оказывали влияние на развитие светописа.

Уровень профессиональной портретной фотографии был катастрофически низок. В угоду коммерческим целям здесь процветала пошлость, безвкусица. Образовались как бы разные миры в фотографической среде. Один был миром культурных творческих людей, они выступали в печати, участвовали в выставках, были членами Русского фотографического общества, занимались техническими усовершенствованиями и т. п. Другой мир — профессионалы, которые жили на доходы от своего мастерства. С. Морозов в книге «Русская художественная фотография» пишет, что «в Русском фотографическом обществе ...относились к профессионалам-портретистам как к ремесленникам, с нескрываемой холодностью». Он прав, для большинства из нас (а в особенности провинциалов) теоретические споры, выступления в прессе, участие в выставках и т. п. — все это было недостижимо. С горечью должен признать, что пренебрежительное отно-

шение к профессионалам было отчасти оправданным. В массе своей профессиональная портретная фотография была ремесленной. А в Минске это особенно остро чувствовалось.

Вот поэтому я и покинул Минск и переехал в Петербург. Неодолимая сила влекла меня в столицу с ее культурой, театрами, картинными галереями, шедеврами архитектуры. Никакие трезвые рассуждения не могли меня остановить. Я был убежден, что только в столице, в культурной, образованной среде я смогу добиться успехов в фотоискусстве.

В 1912 году я уехал из Минска навсегда. Само собой разумеется, что переезд в Петербург оказал решающее влияние на мою работу.

ПЕТЕРБУРГ

В Петербург я приехал уже немолодым человеком. Мне удалось познакомиться достаточно много городов и в России и в США, но петербургская архитектура превзошла все мои представления о красоте.

Несмотря на то, что я был поглощен мыслями о своей личной неустроенности в жизни, в перерывах между поисками работы я часами простаивал на Аничковом мосту, рассматривая клодтовских коней, неумимо шагавших по набережной Невы, не переставая восторгаться фальконе-товским «Медным всадником»; с горечью думал о том, что фотографии недоступна такая мощь движения и такая сила экспрессии; беспрестанно кружил вокруг Александринского театра, испытывал несказанное эстетическое наслаждение от архитектурного ансамбля Росси, от Казанского собора. Я бродил по Марсовому полю, любовался скульптурами в Летнем саду и не переставал думать, как далеко еще фотографии до подлинного искусства, как низка ступень ее развития, как мало художественности в портретах, которые были выставлены даже в лучших петербургских фотографиях.

В те времена в Петербурге ведущее место в фотографии занимали придворные фотографы. На Невском, на Миллионной, на Морской улицах красовались витрины фотографов «его императорского величества» — Боассана и Эглер, Жукова, Ясвойна, Булла и других. Была витрина женщины-фотографа Мрозовской и других. Высокий уровень техники отличал их работы, со вкусом оформленные, заметно было умеренное использование бутафории. В портретах Боассана и Эглер была удивительная тонкость и мягкость. Но все это, за редким исключением, была та же самая «изящная светопись», где главенствовала пресловутая «поза». К тому же витрины хороших мастеров встречались только на центральных улицах. На петербургских окраинах уровень снимков зачастую был

ниже, чем в некоторых провинциальных фотографиях, в которых работали добросовестные фотографы, в свое время широко известные И. Д. Хмелевский, М. Н. Дмитриев, С. А. Лобовиков и другие. Были и новаторы нашего дела, но в царской России фотографии были разобщены, имена многих остались неизвестными.

Только сейчас, оглядываясь на прожитую жизнь, я понимаю, какой рискованный шаг совершил, приехав в Петербург без средств и знакомств, не имея права на жительство. Буржуазный заказчик требовал прежде всего роскошной обстановки, он не пошел бы в бедно обставленную мастерскую, как бы ни были хороши ее работы. Я не имел возможности купить самую скромную фотографию, о мебели же в стиле Людовика XIV или XV, барокко или рококо и говорить нечего. И все же энергия, настойчивость, фанатическая уверенность в своем будущем одолели все препятствия. Разумеется, не сразу. Немало пришлось мне помытарствовать, прежде чем удалось окончательно обосноваться в столице.

Я бывал несправедлив, когда жестоко порицал фотографическую среду за мещанство, за озлобленность, за конкуренцию; ведь не кто иной, как фотограф по фамилии Флакс, первый принял живое участие в моей судьбе. Он был членом ремесленной управы и выдал мне свидетельство на право жительства, как наклеящику фотокарточек. По этому документу я и проживал в Петербурге вплоть до революции.

Началось с того, что я вступил в соглашение с фотографом Лежоновым и работал вместе с ним. Но мне не дано было право на самостоятельность. То была фотография, убитая стандартом. Преодолеть его, не будучи хозяином положения, не было никакой надежды. У Лежонова были свои взгляды на фотографию, свои приемы и навыки, которым, по его мнению, я обязан был подчиняться. Вкусы и потребность буржуазного заказчика, который, прогуливаясь по Невскому проспекту, заходил сняться, также не способствовали избавлению от шаблона, сковывали всякую творческую инициативу. Я почувствовал себя в тупике.

Тогда я принялся искать путь, где бы мог приложить свои силы. И нашел этот путь в работе для печати.

Т-во Издательского Дела «Конейка» выпускало богато иллюстрированный журнал «Солнце России». Это был первый журнал, применявший способ глубокой печати. Журнал иллюстрировался на технически более высоком уровне, чем «Нива», значительно шире откликался на жизнь страны, выпускал приложение, которое состояло из одних иллюстраций. Я отнес в редакцию свои минские работы, они понравились. Впоследствии я стал постоянным сотрудником журнала, печатал там самые технически сложные портреты. Кроме меня в «Солнце России» сотрудничал фотограф М. А. Шерлинг. Мы оба старались уйти от общепринятого в фотографии канона, но шли разными путями.

М. А. Шерлинг работал в своей мастерской в домашней обстановке, дневным светом. Большинство портретов были высокохудожественными произведениями. Портреты Ф. И. Шаляпина в разных ролях сделаны особенно талантливо и интересно, с замечательным проникновением в трактовку образа, в своеобразие игры великого артиста. Работы М. А. Шерлинга имели несколько камерный характер, а заказчиком был сравнительно узкий привилегированный круг общества.

Я же в своей работе, и тогда и впоследствии, в течение всей моей жизни стремился к более широкому отражению действительности, искал художественно значимый материал в разных слоях общества, пробовал свои силы в разных жанрах.

Прежде всего «Солнце России» поместило в своих приложениях жанровые картинки, которые я снимал в Минске. Одна из фотографий на бытовую тему изображала купание ребенка. Малютка стоит в деревянном корыте, мать, наклонившись, поддерживает ее, а няня льет воду из кувшина на голову ребенка. Помню, долго не удавалось создать достаточно полное впечатление струящейся по лицу девочки воды, без чего картинка теряла свою занимательность.

Темой второй картинки была «Сказка». Няня, типичная деревенская старушка, со спицами в руках, вяжет и рассказывает двум девочкам, сидящим справа и слева от нее, сказку. Каждая из девочек реагирует по-своему на эту сказку, соответственно своей психологии.

Но вот что интересно, эту картину я наблюдал десятки раз и посадил детей так, как они всегда сидели, по бокам няни, в один ряд, но вскоре понял, что группа недостаточно выразительна из-за отсутствия композиционной содержательности. Мне не следовало сажать всех в одну прямую линию, которая сама по себе успокаивающе действует на зрителя. Надо было не разъединять детей, а посадить вместе, напротив или сбоку няни, и подчеркнуть своей композиционной динамикой своеобразие настроения каждого из них в отдельности.

Затем журнал поручил мне сделать несколько портретов крупных музыкантов в связи с пятидесятилетием Петербургской консерватории. Директор консерватории известный композитор А. К. Глазунов обещал мне поддержку. Вдохновленный его добрым отношением, я задумал создать альбом консерватории и стал фотографировать учащихся по классам с их профессорами. Кстати, тогда я впервые снимал молодого, не успевшего еще прославиться, студента консерватории С. Прокофьева.

Именно тогда, когда я делал портрет А. К. Глазунова, я впервые столкнулся с задачей, которую впоследствии мне пришлось решать в течение всей моей жизни, — как раскрыть творческую сущность человека. Пришел директор Петербургской консерватории А. К. Глазунов, высокий, тучный человек с мягкими красивыми руками; во всей его фигуре — спо-

койствие, достоинство. Но самое важное было не то, что он директор, — пришел композитор. Как показать, что это — художник, творец музыки? Разумеется, были в нем характерные для творческой личности черты, но как отыскать их? Бывает, что полнота гармонирует с характером человека, с его внутренним содержанием, помогает создать о нем общее впечатление. В данном случае полнота противоречила образу.

Я усадил Глазунова боком к аппарату, чтобы сузить фигуру, сохранив вместе с тем ее монументальность. Стал внимательно вглядываться в строение лица, искать именно те, порой трудно уловимые особенности, которые приоткрывают интеллект человека. Повернув его лицо в три четверти, я попросил А. К. Глазунова смотреть не в объектив, а поверх плеча зрителя. Обнаружился острый, напряженный, вдумчивый взгляд. Светом подчеркнул вышуклость лба, объемность головы. Освещение я вообще сосредоточил на лице композитора и на его руках, оставив всю фигуру в тени. Это помогло мне, во-первых, скрыть излишнюю полноту, а кроме того, подчеркнуть мягкость, артистичность его рук. Портрет А. К. Глазунова произвел хорошее впечатление, он был помещен в журнале (фото 80). Получив весь мой портретный материал студентов и профессоров консерватории, редакция, вопреки своим первоначальным планам, посвятила юбилею целый номер.

Через некоторое время я получил новое задание от журнала «Солнце России» — сделать портрет знаменитого ученого-психиатра В. М. Бехтерева.

Я поехал к профессору домой и с трудом скрыл свое удивление, когда меня встретил широкоплечий, приземистый, с взъерошенной седой головой человек, в генеральской форме с погонами, с крупными, точно из камня высеченными, чертами лица. Таким я и изобразил В. М. Бехтерева — с вздыбленными седыми волосами, монументального, в то же время беспокойного, внутренне взвихренного, если можно так сказать. Отделявая негатив, я набросал на фоне небрежные, не имеющие определенных очертаний пятна, они усугубили впечатление беспокойства.

Когда я принес Бехтереву на подпись его фотографию, он показал мне свой портрет работы И. Е. Репина, где Бехтерев изображен на даче, на террасе, на фоне цветов. Написанный в мягких тонах, портрет носил явно салонный характер. Тогда я подумал — может быть, неэтично было с моей стороны сфотографировать профессора с мировым именем так, как это сделал я? Но впоследствии убедился в своей правоте, когда увидел портреты В. Серова, нестеровского И. П. Павлова со сжатыми кулаками и др. Художник вообще не должен много думать о красоте — его дело заботиться о правде. Для «Солнца России» я снимал Ф. И. Шаляпина в роли «Мефистофеля» (фото 56), работал над многими портретами интересных людей.

Между тем мои хождения по мукам только начались. Не один раз еще я оставался без крова и заработка. С Лежоновым мне пришлось расстаться, так как у меня не было необходимого капитала, чтобы стать его «компаньоном». Не помню уже, как случилось, что я выискал какого-то статского советника, обер-прокурора в отставке, который увлекался фотографией. Это была незаурядная личность, впадшая в немилость царя, одержимая самыми фантастическими планами. Мы вошли с ним в соглашение, отыскивали фотографию на углу Невского и Садовой, он стал владельцем, а я работал, ютясь в одной из комнатшек. Об этом горьком периоде моей жизни стоит вспомнить лишь в связи с работой в театре «Музыкальной драмы».

Новый оперный театр помещался в здании Петербургской консерватории, художественным руководителем театра был И. М. Лапицкий. Мне довелось быть свидетелем интересных исканий театра, его борьбы и побед. Театр боролся против оперных штампов, против безжизненной актерской игры оперных певцов, которые, стоя неподвижно на сцене, с равнодушным выражением лица несли о высоких страстях. Молодой театр требовал не только движения, жеста от актеров, но и индивидуальной трактовки той или иной музыкальной фразы. Театру пришлось выдержать серьезную борьбу против сторонников традиционных оперных постановок. Коллектив привлекал молодые силы, молодежи не надо было переучиваться, она легче усваивала новые установки, да и вообще молодежь смелее подхватывает новое. Помню успех опер «Кармен», «Евгений Онегин», «Мейстерзингеры» — успех, которого театр все же добился, победив все препятствия. Впоследствии театр «Музыкальной драмы» постепенно опустился до бытовизма и натурализма, он не сумел найти синтеза жизненности и театральности.

К работе фотографа в театре относились с должной серьезностью, мне были предоставлены гравюры, портреты народных типов, образы которых воплощались на сцене. Вряд ли мне тогда удалось решить трудную задачу, которую поставил театр. Теперь-то я понимаю, что мне следовало передавать в своих снимках и новаторский дух актеров и их стремление приблизиться к жизни. Однако же некоторый сдвиг был, мои работы отличались от слащавых, шаблонных театральных фотооткрыток. Кое-каких успехов в приближении к народным образам в опере «Кармен», например, я добился с помощью материала, который изучал, — и театр был удовлетворен.

В один прекрасный день, по непонятной мне до сих пор причине, обер-прокурор попросил меня покинуть его дом, и я с семьей (которую выписал к тому времени из Минска) остался в буквальном смысле слова на улице. Немало мы помытарствовали тогда, пользуясь добротой мало-знакомых людей, неоднократно пришлось мне менять не только место

жительства, но и место работы. Так, например, одно время я жил в Петергофе, арендуя фотографию умершего фотографа Ясвойна. В это время уже началась первая мировая война. В Петергофе была школа прапорщиков, она-то и давала мне главным образом средства к существованию: я снимал выпускников школы группами и поодиночке. Но с наступлением зимы прекратилась работа в Петергофе, город опустел, и снова я оказался в безвыходном положении. Но тут мне помог случай.

Удивительно порой складываются обстоятельства. Получилось так, что я все же оказался владельцем фотографии Лежонова, который некогда порвал со мной. Лежонов оставил жену и бросил фотографию на произвол судьбы, не имея средств оплатить расходы и долги. Его жена разыскала меня и на льготных условиях, с рассрочкой, передала фотографию. Наконец-то я обрел прочное пристанище — квартиру с огромным павильоном в центре Петрограда, на Невском проспекте. Я получил возможность учиться и творчески работать.

Фотография Лежонова помещалась на шестом этаже. Казалось бы, не столь существенное обстоятельство, однако оно имело значение. В этом же доме, внизу, в магазинном помещении, находилась другая фотография. Поначалу я из-за этого часто оставался без работы. Но постепенно стал происходить естественный отбор заказчиков. Одно дело — забежать по дороге домой — сфотографироваться, не снимая галош, другое — подняться на шестой этаж в роскошном лифте, войти в хорошо обставленную квартиру (Лежонов оставил не только аппаратуру, но и мебель), где заказчика принимают так, словно он пришел в гости, а не по делу. Тут уже надо было подготовиться к съемке, приодеться. Само собой разумеется, что моими клиентами тогда были люди преимущественно из буржуазной среды. Но с годами ученые, врачи, артисты, художники, писатели стали моими клиентами. Я был бы неблагодарным, если бы не оценил терпения и благородства этих людей, позволявших мне в ту пору широко экспериментировать, заниматься творческими поисками. Бывало, я часами мучил заказчика, пересаживая с места на место, делая по десять-двенадцать снимков, заставляя его то надевать пальто или шляпу, то снимать их, требуя иногда, чтобы та или иная клиентка поехала домой и надела другое платье, по описаниям более подходящее к ее облику, или переменила прическу, которая, по-моему, должна ей больше идти. Случалось и так, что заказчик приходил получать уже готовую работу, а я, увидев его в другой одежде, начинал снова снимать его.

С большим увлечением занимался я в те годы фотографией, делал опыты с освещением, пробовал разные сорта бумаг, проявителей, искал новые способы обработки негативов. В доме царил засилье фотографии. Хорошо оборудованная лаборатория Лежонова казалась мне тесной, я занял ванную комнату, заставил длинные коридоры шкапами с негатив-

вами. 70-метровый павильон со стеклянной крышей и стеной я разделил на несколько частей, оборудовав различными осветительными приборами и фонами. Огромную радость приносил мне фотоаппарат с объективом «Фойхтлендер», которым я работал впоследствии постоянно. Я всегда избегал особой резкости в портрете, которая придает рисунку сухость, поэтому зачастую, при наведении на фокус, я оставлял изображение чуть-чуть менее резким, чем это следовало, экспонировал на какую-то долю секунды то больше, то меньше, чем надо было, — в зависимости от замысла, иногда недодерживал в проявителе негатив. Резкость, чрезмерная отчетливость изображения усугубляет ощущение плоскостности, отсутствие воздуха, все подробности выступают на поверхность. Когда же портрет мягче и какая-то еле уловимая грань отделяет его от вполне резкого изображения, легче возникает впечатление второго плана, у зрителя создается больше представлений, чем зафиксировано на бумаге, он получает возможность дополнить увиденное своим воображением, домыслить.

Не только прекрасный объектив доставлял мне удовольствие. Я не мог налюбоваться на красивую камеру, которая стояла на очень удобном штативе. К передней стенке аппарата было прикреплено большое зеркало.

Теперь, однако, я думаю, что зеркало в какой-то мере мешало мне работать, — снимающийся невольно глядел в зеркало, стремился принять наиболее выгодное, с его точки зрения, положение, это вносило, вероятно, элемент фальши, придавало порой искусственность фигуре, деланное изящество. Но тогда я ничего этого не замечал, я наслаждался возможностью экспериментировать, придумывать, искать.

Пусть читатель не думает, что все это легко давалось. Среди клиентов были такие, кто шел мне навстречу, поддерживал мои опыты, но большинство протестовало. Я не умел угождать вкусам публики, да и не стремился к этому, не старался изобразить всех красивыми, подчас даже подчеркивал ту или иную асимметрию в лице, если она придавала выразительность портрету. Все это было мне во вред. Фотографы, которые льстили заказчику, следовали общепринятому фотографическому шаблону, пользовались большим успехом, были материально гораздо более обеспечены. Особенно строго ощущалась эта разница в положении в Минске и на первых порах в Петербурге. Но что делать, я шел на отказ в признании части заказчиков, во имя осуществления задач, которые поставил перед собой. Да я и не мог работать иначе. Работа без исканий потеряла бы для меня всякий смысл.

В то же время я учился. Прежде всего, конечно, я пошел в Эрмитаж. Пусть твердо запомнит читатель, который интересуется фотографией: тот, кто хочет стать не ремесленником, а фотографом-художником, обязан изучать изобразительное искусство — живопись, графику, творчество

тех или иных художников, законы композиции, освещения. Только основательно изучив историю и теорию изобразительного искусства, можно создать ценности в фотоработе.

Бывало, с трудом вырвусь из своего павильона. Иду по Невскому проспекту, через Аничков мост. Вдали виднеется адмиралтейский шпиль. Вхожу под арку Дворцовой площади, потрясенный ее величием, торжественной тишиной. Подхожу к Эрмитажу. Строго, почти угрожающе, смотрят кариатиды, на плечи которых опирается здание. Мускулы их напряжены, крепки плечи, сильны ноги; чувствуется вся чудовищная тяжесть сооружения.

Переступаю порог музея. Я в царстве светописи, красок, образов,— нет, я в царстве веков...

Вот мраморный Вольтер сидит в кресле. Лицо его саркастично, тонкая улыбка не сходит с губ. Кажется, что он позирует перед моим аппаратом.

Прохожу мимо отдела нумизматики — она меня не интересует; мимо галлерей драгоценностей — я далек от них. Наконец я в зале живописи. Передо мною вечно живые, никогда не умирающие шедевры. Впервые в оригиналах я вижу то, что мне было прежде знакомо лишь по репродукциям. Впечатление огромно, оно оставляет навсегда след в моем творчестве.

Рафаэль. Сколько провинциальных девушек было заснято нами, фотографами, в позе рафаэлевской мадонны! И только увидев в подлинниках эту возвышенность линий, величавость фигур, гармоническую красоту образов, я понял, как бледны и жалки наши подражания.

Подхожу к мадонне Бенуа Леонардо, вспоминаются неповторимые женские образы: Монна Лиза, мадонна Литта. Доступно ли фотографии такое очарование женской улыбки, неопишуемой гармонии души женщины, ее особый мир. Вероятно, под влиянием этого впечатления я во всей моей дальнейшей работе над женским портретом очень редко прибегал к открытой улыбке, обнажающей зубы. И всегда предпочитал эту полную вкрадчивого обаяния улыбку, затаенную в уголках рта.

По этим полотнам я учился у старинных мастеров их приемам, стремился перенять их и внести в свою работу. Я старался укладывать складки платья, как это делал Рубенс. Я дивился искусству изображения рук Ван-Дейком, величественным поворотом головы Тициана.

Но больше всего меня поразили Рембрандт.

Рембрандт — бог светотени. Гений, который писал только посредством света, с помощью одного лишь света проникал во внутренний мир людей и изображал то, чего не в состоянии были изобразить художники всеми другими средствами. Рембрандт, который не знал равных себе в искусстве светотени.

То, что фотографы применяли в своей практике как «рембрандтовское» освещение, было предельно грубо и примитивно; я понял, что оно не имеет ничего общего со световой гаммой великого мастера. К чему сводилось освещение «Рембрандт» в фотографии? Резкое боковое или заднее освещение, пучок лучей, направленный на лицо, руки или часть фигуры. Вот и все. Разве мы понимали, что у Рембрандта расположение света и теней в соответствии с фоном сообщает особую живость фигуре или рельефность предмету, что, переданный вдохновенной рукой Рембрандта, он начинает жить своей реальностью именно благодаря распределению на нем света и теней. Увы, лишь тогда я со всей ясностью увидел, какая огромная дистанция существует между живописью и тем, что тогда называлось «художественной светописью».

Где выискивал Рембрандт своих стариков? В их морщинах не физическая старость, а история человеческой жизни. Портрет старой женщины — это портрет моей матери и матери каждого, кто смотрит на него. Так обобщен и в то же время человечен этот образ.

Я подчинился обаянию живых существ, воплощенных в портретах, красоте плавных линий, радостной игре красок. Глаза мадонн пленяли, вдохновляли, преследовали меня. Я чувствовал не стремление подражать гениальным художникам, а страстное желание творить. Впервые в жизни у меня появилась уверенность, что и я могу, как художник, раскрывать мир во его бесконечном многообразии, выражать свое отношение к тому или иному явлению жизни, передавать свое восприятие предмета, запаха, воздуха, цвета.

Я пошел в Русский музей. Смотрел «Портрет Орловой» В. А. Серова. Какая смелость позы, какая линия ноги с выступающим из-под платья острым коленом, сколько гармонии в линии полей шляпы и чуть опущенного обнаженного плеча и какая изысканность красок! Ощущение праздника. Невозможно отойти от портрета. А вот и знаменитая «Ида Рубинштейн». Сколько споров вызвал этот портрет, какой шум поднялся вокруг него! Даже до меня долетали отголоски дискуссий. На устах многих были слова И. Е. Репина: «...гальванизированный труп...» *. Однако же меня поразило это произведение совершенством рисунка, необычностью блеклых тонов.

И вот передо мной «Государственный совет» И. Е. Репина — картина, которую я изучал по репродукциям. Мало того, что это подлинник, здесь же эскизы портретов каждого сановника. Я вглядываюсь в них, изучаю складки лица, выражение глаз, ракурсы, повороты, линии губ, лба. Сколько тайны в искусстве! Сюда не приходите надо, здесь нужно жить, смотреть, сравнивать, изучать.

* С. Эрнст, В. А. Серов. Комитет популяризации художественных изданий при Российской Академии Истории материальной культуры, 1921, стр. 72.

В музее я познакомился с молодым ретушером, который учился в школе Академии художеств. Я пригласил его помогать мне. Мы вместе находили новые способы обрабатывать негатив, накладывали крупными мазками пятна на фоне (на позитиве они получались белыми), чтобы придать портрету живописность, создать ощущение пространства. Молодой художник любил говорить о живописи. Порой эти беседы носили дилетантский характер. Вероятно, он смешивал приобретенные в художественной школе познания с собственными умозаключениями. Но он принес мне немалую пользу, наши беседы, споры пробуждали мысли, обогащали мои представления о живописи. Он раскрыл мне мироощущение художника и способы его выражения. Я понял, что художник-живописец смотрит на изображаемый предмет с другой точки зрения, видит его иначе, нежели мы, фотографы. Перспектива, свет, композиция отдельных частей — все это для художника имеет другое значение, чем для фотографа, который действует с помощью фотоаппарата.

Цветовая композиция казалась нам, фотографам, недоступной, на деле это не совсем так. И не потому только, что в наши дни существует цветная фотография. Фотограф должен искать средства воздействовать на воображение зрителя так, чтобы он и в черной фотографии почувствовал цвет с его переходами и нюансами. Что говорить, живопись владеет огромным преимуществом — красками. Не в наших силах было создать колоритное изображение, но иллюзию цвета можно вызвать с помощью освещения.

Не без тайного удовольствия я замечал, однако, что, когда мой художник пробовал действовать фотоаппаратом, его снимки страдали еще большей фотографичностью, чем мои. И тогда я пришел к убеждению, что, только изучив досконально особенности «механизмов», с помощью которых создаются фотопортреты, можно уйти от простой фотографичности, не подражать графике, не стараться создавать впечатление рисунка от руки. В совершенстве овладев изобразительными средствами фотоискусства, можно делать художественные портреты.

И снова с большей чем когда-либо силой меня стал мучить вопрос — искусство ли фотография? Существует общепринятое определение натурализма, как фотографирование действительности. Под «фотографированием» (в частности, в живописи) обычно подразумевается механическое копирование жизни. Того художника, чье произведение не пронизано идеей, кто не умеет вскрыть сущность явления, не раскрывает типичное в его неповторимой индивидуальности, где нет социального обобщения, кто не выражает своего отношения к предмету, воспроизводит подробности, не отбирая главного от второстепенного, принято называть «фотографом». Обычно самый большой упрек для художника, когда его картину называют фотографичной. Между тем удивительно справедливы

были мысли замечательного фотографа Н. А. Петрова, который говорил, что, хотя в создании фотографического произведения участвуют бездушные факторы — «фотоаппарат, физические явления и обусловленные ими химические процессы, — на самом деле произведение фотоискусства создает человек, стоящий за аппаратом, его воля, его творчество, его индивидуальность, его мирозерцание» *.

В самом деле, можно ли сбросить со счетов индивидуальность человека, в чьих руках аппарат способен уловить предмет с самых различных точек зрения, человека, который распоряжается освещением, — а как огромно значение света и тени в трактовке образа, общеизвестно. Наконец, не кто иной, как фотограф, выбирает позу, положение фигуры, головы, рук, схватывает взгляд, по своему усмотрению выделяет одни черты лица портретируемого и сглаживает другие, создавая образ, характер, передавая внутреннюю суть человека, находящегося перед аппаратом. От фотографа зависит снять человека во весь рост или передать на изображении одну голову крупным планом. Короче говоря, индивидуальность фотографа, так же как и художника, участвует в создании портрета. Что из того, что его орудие не слово, не краски, не карандаш и не глина, а фотоаппарат?

Разумеется, плохой фотопортрет, поверхностный, ремесленный, штампованный, лишен примет искусства, но ведь точно так же и дурное, бездушное живописное полотно нельзя причислить к художественным произведениям.

Отсутствие своеобразия, творческой индивидуальности — вот один из самых верных признаков ремесла. И. Левитан говорил: «Картина, это что такое? Это кусок природы, профильтрованный через темперамент художника, а если этого нет, то это пустое место» **. Родэн не признавал фотографии. Он учил художников: «Будьте правдивыми, молодые люди. Это не значит, будьте до плоскости точными. Есть неизменная точность — точность фотографии и муляжа. Искусство начинается лишь там, где есть внутренняя правда» ***. Но какая же точность у фотографии? Не знаю другого способа, которым можно было бы так сильно исказить предмет, как посредством фотоаппарата!

Можно ли не согласиться с Делакруа, когда он говорит: «...если гениальный человек воспользуется фотографией так, как следует ею пользоваться, он поднимется до недоступной нам высоты» ****. И разве не правы наши советские художники и писатели, которые по достоинству

* Г. М. Болтянский, журн. «Советское фото», 1941, № 2.

** Статья П. И. Петровичева в сборнике «И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания», «Искусство», 1956, стр. 226.

*** «Мастера искусства об искусстве», «Искусство», т. III, 1936, стр. 372—373.

**** «Дневник Делакруа», «Искусство», 1950, стр. 278.

оценили богатейшие возможности фотоискусства, далеко не полностью еще исчерпанные. Замечательно, например, высказывание писателя Ф. Гладкова: «Фотография стала подлинным искусством, потому что она умеет найти типическое, характерное для нашего времени и, больше того, умеет выбрать подходящий типаж и характер объекта».

Бесспорно, наши фотографии много почерпнули у кинематографии, которая привыкла обобщать образы и факты. Я думаю, что многим из фотомастеров помогла и старая русская живопись таких величайших мастеров, как Репин, Суриков и др. Именно у них фотограф должен учиться обобщению материала, глубине и яркости передачи» *.

Однако скажем прямо: в ту пору я еще не думал об обобщенности образа, прекрасно понимая величайшую ценность реалистических портретов гениальных живописцев, сам я увлекался внешними эффектами, изощренными линиями, необычными ракурсами, световыми бликами. Вероятно, сказалось влияние «Мира искусства», модернизма, декадентства, которым была заражена интеллигенция в те годы, а следовательно, и мой заказчик, чьему воздействию я не в силах был сопротивляться по той простой причине, что был мало искушен в вопросах идейных и эстетических. Может быть, и формализмом нужно было переболеть, как корью в детские годы?

Впрочем, влияние декадентства сказалось не только в моей работе. Оно имело некоторое распространение в фотографической среде. Ко мне в студию изредка заходила посмотреть мои новые работы, побеседовать Тереза Левинсон. У нее было камерное фотоателье на Морской улице. Человек рафинированных вкусов, своеобразного мировосприятия, она работала в духе импрессионизма. Ее портреты носили сугубо интимный характер, были богаты тенями, лица тонули в полумраке. Припоминаю ее снимок, где рояль был изображен на первом плане, огромного размера, он подавлял музыканта. Нарушение в портрете правильных пропорций придавало ему, конечно, необычность, к которой и стремились главным образом авторы таких произведений.

В Москве чуть ли не до самой революции существовало фотографическое общество «Молодое искусство», основателем которого был известный фотограф А. Трапани. Общество выступило против реалистического направления в фотографии.

По-прежнему мало общаясь с фотографами, стараясь учиться главным образом у живописцев, я тоже отдал дань модным течениям.

Вспоминаю некоторые особенно вычурные свои снимки дореволюционного периода в Петрограде. Молодой человек в цилиндре, в белых перчатках, с тросточкой под мышкой, снят до колен. Фигура изогнута, на

* Журн. «Советское фото», 1940, № 1.

первом плане руки. Внимание сосредоточено на сочетании контрастирующих белых тонов (перчатки, ручка трости, сияющие белизной зубы) и черных (блестящий цилиндр, темный костюм).

Свет подчеркивает белизну светлых и глубину черных тонов, блик на цилиндре, луч света на перчатках и т. д. Прикрытое полями цилиндра, лицо в тени, его почти не видно, только зубы сверкают. Выражение лица, душевные переживания человека меня мало интересовали. Важнее всего была для меня необычность композиции, построенной на ломаных линиях, и световая схема.

Вопросам композиции я уделял огромное внимание. Увы, все еще думая главным образом об эстетической стороне кадра, о гармонии линий, я недостаточно серьезно вникал в душевное состояние человека, мало заботился об осмысленном размещении фигур на плоскости. Меня увлекало причудливое сочетание линий, я пытливо приглядывался, какой рисунок дает чуть изогнутое туловище и небрежно брошенная на ручку кресла рука. Я изучал линейную схему согнутой в локте руки и резко повернутой к плечу головы. Я снимал головы крупным планом в профиль, придирчиво рассматривая, как вписывается линия шеи и затылка в рамку кадра. Я тратил часы на укладывание складок платья, стараясь передать красоту ломаных линий. Снимал балетных актеров в танцевальных позах, стараясь запечатлеть движение в танце.

Громадную роль в моих портретах играли руки. Обычно фотографии стремились посадить заказчика так, чтобы рук не было видно, иногда даже прятали их за спинкой кресла. Вероятно, это делалось из опасения, что, попадая на первый план, руки окажутся несоразмерно большими. Таково одно из свойств объектива: расположенные на ближнем плане предметы кажутся крупнее. Но я давно понял, как важно для характеристики человека изображение рук. А кроме того, я видел портреты великих художников: руки на портретах Ван-Дейка; охватившие колени нервные, трепетные руки Ф. М. Достоевского в портрете работы В. Г. Перова; припухлые, с «подушечками» на пальцах руки в произведениях В. Л. Боровиковского. Я освещал, располагая руки в портрете так, что они не казались преувеличенного размера. Но, вместо того чтобы включить в кадр руки ради его большей выразительности, рассматривать их как одно из могучих средств раскрыть или дополнить характер портретируемого, я зачастую превращал руки в предмет эстетического любования, смаковал красоту кисти, как нечто отвлеченное, как самоцель. «Руки говорят», — отмечал М. В. Нестеров*. В моих тогдашних портретах руки еще не говорили, они украшали. Я умышленно выставлял их на первый план, освещая так, чтобы подчеркнуть узкую кисть, тонкие длин-

* С. Н. Дурьлин, Нестеров-портретист, «Искусство», 1949.

ные пальцы, укладывал руки на ручки кресла, на колени портретируемого, сосредоточивал внимание зрителя на руках.

Мои искания не ограничились портретной фотографией. Порой мне казалось, что работа над сюжетной картиной требует большей творческой напряженности. Я наивно полагал, что жанровые фотоснимки скорее приблизят меня к настоящему искусству.

Вспоминаю одну из сюжетных фотографий, создавая которую я применил особый способ съемки. Фотографы увлекались мягкофокусной оптикой, к каким только способам не прибегая во имя «художественной светописы» — вплоть до сетки на объективе, смягчающей изображение, лишь бы скрыть фотографическую технику.

Но я пошел по иному пути. Мы в своих поисках нередко возвращаемся к прошлому, а на этот раз я обратился даже к «первобытному прошлому» фотографии.

В истории фотографии был период — до изобретения линз, — когда фотографы снимали очковыми стеклами. Затем уже появились всевозможные объективы. Мне удалось приобрести одну двояковыпуклую линзу, которую я вставил в трубку от фотобумаги и приспособил к аппарату. Идея не совсем моя, где-то я слышал, а может быть, прочитал о таком способе. Снимки получились исключительные по качеству, выше ожиданий, с богатыми нюансами, мягкие в линиях и освещении; была в них какая-то особенная иллюзорность.

Пользуясь этим приспособлением, я сделал снимок «Первый шаг». Только что начавший ходить ребенок пробует оторваться от своего детского креслица на колесах и устремляется к матери, которая сидит вдали. Мать снята на втором плане, в глубине, вне фокуса, что усиливает перспективу, создавая световоздушную среду в картине. Ребенок, стараясь сохранить равновесие, поднимает ножку и неуверенно опускает ее на пол. А у детского кресла няня опустилась на колени, протянув руки и охраняя малыша, на случай, если он станет падать. Белый передник няни оживляет всю картину.

Жанровый характер носила и фотокартина «Масленица». На фото изображена крупная краснощекая женщина в ярком цветном платке на голове. На вытянутых вперед руках она несет огромное блюдо с блинами. Она снята почти во весь рост, в движении, кажется, что сейчас она шагнет к вам навстречу. Сверкают белые зубы, на лукавом лице играет улыбка. Это было явное подражание малявинским «Бабам». Однако картина получилась красочной, полнокровной.

На другом снимке, «Семья у лампы», группа детей сидит с книгами за круглым столом. Одна из девочек целиком поглощена чтением, старшая приподнялась над столом и заглядывает в книгу младшей, а та перевернула страницу, которую читает, чтобы поскорей узнать, чем кон-

чится рассказ. На лице младшей — любопытство. Мальчику надоело сидеть неподвижно, он отвернулся от стола и держит книгу на весу. Круглый стол и вся композиция как бы объединяют детей различных характеров.

Другой вариант «Семьи у лампы» был сделан способом гуммидрука. Здесь несколько иная композиция: читает мать, остальные слушают. Фигуры тонут во мраке, свет падает из-под абажура настольной лампы и образует светлый круг на столе.

Это были довольно смелые по композиции снимки, своеобразные по освещению и трактовке темы.

И все же жанровые картины меня не удовлетворяли. Я заметил, что они удавались мне лишь тогда, когда я обращался к своей семье, выбирал темы из своего семейного круга. (Вероятно, потому, что здесь все мне было знакомо и близко.) Но как только я начинал сочинять те или иные сценки из жизни посторонних мне людей, получалось фальшиво, надуманно.

Очень скоро я пришел к выводу, что моя профессия, мой «хлеб насущный» — это портрет.

ОДИН ИСТОЧНИК СВЕТА

К этому же времени относится мое открытие, если можно так сказать, касающееся освещения.

Известно, что в искусстве иногда самые простые средства дают значительные результаты. И даже больше того: чем скуднее, ограниченнее, чем менее затейливы средства, которыми оперирует художник, тем зачастую полнее и рельефнее проявляется в произведении его замысел.

Так случилось и со мной.

Я начал работать еще в те времена, когда фотографы снимали при дневном свете в специальном павильоне. Стеклопанельная стена на север, стеклянный потолок, закрытый бледно-синими передвигающимися шторками, ровный свет пасмурного дня, свет солнца за облаками. Манипуляции шторками требуют большого искусства, умения улавливать полутона в этом рассеянном свете. Лица получались миловидными, фигуры очерченными четко, костюмы, и светлые и черные, проработанными во всех подробностях. Но придать модели объемность при этом освещении не удавалось.

Многие фотографы пытались разнообразить свет дневного павильона. Изобретен был свет «Рембрандт», ничего общего не имеющий с теплой, трепещущей светотенью великого художника. Светом «Рембрандт»

в фотографии во времена наибольшего ее упадка называлось освещение сзади. Лицо портретируемого поворачивалось большей частью в профиль и оставалось в серой тени. Свет пробегал по волосам и профильному контуру лица, образуя волнистую световую полосу. Эффект примитивный и грубый, так как облик человека при таком освещении окончательно стирался. В дневном павильоне эффект этот достигался тем, что открывались только шторы позади портретируемого, а вся передняя часть павильона оставалась затененной.

Но вот выступает на сцену великий заменитель солнца — электричество.

Я отдал ему дань еще в Минске, в 1910 году, построив в темном кабинете беседку из брусьев, усеянных мелкими электрическими лампочками. Эта электрическая клетка меня не удовлетворила, и я вернулся к дневному павильону. В дневном павильоне я работал и в Петербурге до 1915 года. Но петербургский зимний день короток, и электричество пришло на помощь. Была использована вольтова дуга как осветительный агрегат, названная фирмой «Юпитером». Большинство фотографов пользовалось «Юпитером» с закрытым забралом, то есть опустив жестяное ограждение перед горящими углями так, что свет проникал только сверху и снизу забрала, создавая монотонное освещение, похожее на освещение дневного павильона. Почти тот же результат достигался, когда перед вольтовой дугой вешали белую или голубую занавеску.

Отделив суровым полотном угол в темной части павильона, я поставил там «Юпитер» и повернул в ту же сторону и свой аппарат и все свои творческие помыслы. Я поднял забрало «Юпитера». Свет хлынул, как солнце. Его лучи рассеялись мягкими полутонами в моем павильоне. Увидев, как они бросают яркие света и образуют глубокие тени на лицах людей перед моим аппаратом, я вспомнил освещенные южным небом Одессы головки в фотографии Чеховского.

Я много работал «Юпитером», и все же свет вольтовой дуги был слишком широк. Он захватывал детали, которые я хотел бы оставить в тени или дать полутонem. Этот свет не выявлял особенностей лица, заливая в одинаковой мере черты как главные, так и второстепенные. Мне нужно было сузить световой круг, и для этого я решил использовать простую электрическую лампу.

Так я пришел к одному источнику света. Электролампу в 1000 ватт я поместил в софит, имеющий форму перевернутого ведра с патроном, прикрепленным к донышку. Получился глубокий, направленный свет. В то время я много и часто смотрел на портреты в Русском музее — И. Н. Крамского, И. Е. Репина и В. А. Серова, в Эрмитаже — Франса Гальса, Веласкеза и Рембрандта. Главное — Рембрандта. И я понял, что для меня важнее всего. Всю свою дальнейшую жизнь я работал с одним

источником света. Если я достиг чего-либо в искусстве фотопортрета, то в значительной мере благодаря этой довольно примитивной по конструкции лампе. Она сразу дала освещение, которого мне так не хватало.

Никаких световых эффектов!

Лампа излучала прямой, ровный, мягкий свет, он позволял выделять форму лица, улавливать выражение, взгляд человека. Он давал возможность варьировать освещение, иногда ступенчатая край предмета, делать его неопределеннее в своих очертаниях, порой наоборот, — более лучистым, если нужно — углубить и уплотнить, а в ином случае — придать тельным тонам проницаемость, чтобы разрушить впечатление черного цвета.

Я решительно отказался от «Юпитера» и стал пользоваться единственным источником света — лампой на подставке, которую легко передвигал по своему усмотрению, в зависимости от замысла. Эта система, не применявшаяся никем в фотографии, толкнула меня на поиски самого существенного, — лишенный возможности заниматься световыми эффектами, ограниченный одним скудным рисунком, я поневоле устремился к простым формам и к выявлению главного — внутреннего содержания человека, к психологической углубленности портрета. Так порой не только цель диктует средства, но средства, в свою очередь, подсказывают задачу, влияют на замысел. Я и прежде нередко задумывался над способом раскрыть душевный мир людей, но обилие световых комбинаций уводило меня в сторону, отвлекало, мешало. Найдя новый метод освещения я приблизился к реалистическому изображению. Он придал моей работе иной стиль, отличный от общепринятого, фотографического.

Впрочем, было бы неверным утверждать, что уже тогда я уверенно пошел по пути реализма. Решительный перелом произошел позже. Сама жизнь, образы людей, которых мне довелось фотографировать после революции, определили направление.

Примечательно, что освещение одним источником света, которое сыграло в моей работе решающую роль, не только тогда, но и по сей день, считается многими фотографами неприемлемым. Достаточно прочитать некоторые практические пособия для фотографов. Вот передо мной «Практическое пособие для работников портретных фотоателье» Д. З. Бунимовича, который пишет, например: «...для получения грамотного освещения вполне достаточно двух, а иногда и одного источника света, но для художественного освещения этого, конечно, недостаточно.

Такое освещение требует наличия по крайней мере трех источников света...» *. Эти категорические утверждения, этот обычай устанавливать особые каноны объясняются отчасти тем, что фотография рассматривается изолированно от изобразительного искусства. Слов нет, у фотографии

* Д. З. Бунимович, Портретная фотография, КОИЗ, 1954, стр. 78.

есть своя специфика, свои художественные средства, но, думается, не следует забывать, что существуют общие законы творчества, действующие в различных областях искусства. Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» говорит: «Фигуры, освещенные односторонним светом, кажутся более рельефными, чем освещенные всесторонним светом, так как одностороннее освещение вызывает света-рефлексы, отделяющие фигуры от их фонов...» *.

Кстати о фонах. В Петрограде я категорически отказался от нарисованных фонов. Я поставил щиты, обтянув их серым полотном, и сразу же почувствовал себя великолепно. Этот задник не только не мешал мне, как некогда рисованные фоны, а, наоборот, помогал оттенить контуры предмета, выявить особенности, присущие модели.

О НЕГАТИВЕ И ПОЗИТИВЕ

В связи с новым способом одностороннего освещения изменилось мое отношение к технологии дела. Было время, когда я тщательно следил за красотой негатива, его прозрачностью, проработанностью теней, чистотой проявления, гармонией соотношения темного и светлого. Но пришел день, когда я понял, что не в красоте негатива дело.

Некрасивый на вид негатив, оказывается, мог дать прекрасные результаты, в то же время бывают великолепно отработанные негативы, но творческий замысел фотографа заслонен формалистическими эффектами. Характерно, что большинство фотографов были удивлены результатом, получаемым в позитиве с «некрасивых» негативов. Мои, казалось бы, технически далеко не безупречные стекла нередко вызывали протест фотографов. Я же сознательно избегал технически тщательно отделанных негативов, ибо на них второстепенные подробности оказывались одинаково рельефно выписанными, как и главное, выступали на первый план.

Не сразу определились и мои взгляды на печать фотопортретов. Я испытывал различные сорта бумаг. Пристрастился к шероховатой, крупнозернистой бумаге на толстой подложке. Отпечатки на этой бумаге создавали ощущение весомости изображения, способствовали впечатлению объема, передавали фактуру. Привлекал меня и тон сепии. Черно-белые отпечатки казались мне слишком контрастными, коричневая окраска смягчала тональные переходы, как бы затягивала изображение матовой дымкой.

* Леонардо да Винчи, Книга о живописи, Огиз — Изогиз, 1934, стр. 116.

За годы моей работы в фотографии способ печати разительно изменился. В Минске и даже на первых порах в Петербурге я, как и все фотографы, продолжал печатать на дневной аристотипной бумаге. Но я пользовался не солнечным светом, чрезвычайно скудным в петербургские зимние дни, а особым печатным прибором. Он имел форму бочки, окружность которой состояла из множества окошек, куда вставлялись копировальные рамки с негативом и бумагой. Внутри этой бочки зажигалась дуговая лампа; бочка вращалась вокруг нее, и свет распространялся равномерно во все стороны. Но с течением времени аристотипная бумага стала вытесняться бромосеребряной, гораздо более светочувствительной.

Печать была перенесена в темную лабораторию на печатный (копировальный) станок с отраженным светом от небольших электрических ламп. Проявлялись отпечатки метолгидрохиноновым проявителем; одни оставались в черном тоне, другие, по желанию фотографа, окрашивались в тон сепии с помощью отбеливания в растворе красной кровяной соли с бромистым калием и последующего вирирования серной печенью.

Преимущество печати на «ночной» бумаге заключается в экономии времени, как уже сказано, из-за большей чувствительности бумаги. Но этот способ требует серьезного навыка, так как надо уметь определять на глаз плотность негатива, прекрасно разбираться в свойствах разных сортов бумаги и т. п., чтобы добиться правильной экспозиции, ибо на бромосеребряной бумаге изображение становится видимым не во время печати, а лишь в процессе проявления отпечатков.

Шероховатой бумагой на плотной подложке и тоном сепии я широко пользовался, но все же продолжал искать способа приблизить фотоснимки к гравюре, к рисунку от руки; одно время увлекался особым способом печати, а именно — гуммидрук.

Он заключается в следующем: бумага покрывается гуммиарабиковым клеем, смешанным с типографской краской. Затем она высушивается и сенсibilизируется особым раствором. Потом бумагу вторично сушат и на ней печатают контактно, прямо с негатива, без увеличения.

После этого отпечаток обмывается горячей водой с древесными опилками. Струя горячей воды с опилками смывает краску в белых местах, не пропечатавшихся из-за непрозрачности негатива; прозрачные же места негатива остаются темными. Разумеется, гамма прозрачности негатива дает гамму окраски бумаги, световые пятна дают полную иллюзию гравюры, офорта.

В наши дни этот способ почти не применяется фотографами, вероятно, из-за сложности процесса печатания. Между тем, увидев портреты гуммидрук, трудно поверить, что это фотографические снимки, настолько близки они к графике, к рисунку сангиной или углем. Достоинство

этого способа состоит также в том, что он позволяет фотографу в процессе печатания вносить поправки в изображение.

Когда-то шли споры: законно ли внесение тех или иных изменений в негатив после его проявления? Традиция требовала, чтобы все заснятое содержалось в самом негативе и было неприкосновенно и чтобы в отпечатке не было ничего привнесенного извне. Сейчас среди некоторых фотографов-художников эти положения вызывают недоумение. Казалось бы, чем больше творчества автор вносит в портрет, тем лучше, независимо от того, в какой стадии работы он прилагает свои творческие силы.

На первый взгляд кажется, что бланк, на который клеится фотокарточка не имеет никакого значения для фотомастерства. А на деле бланки в дореволюционной фотографии часто подчеркивали ее пошлость, безвкусицу, резкое отличие от произведения искусства. Фотокарточки было принято целиком наклеивать на толстые, твердые картонные бланки, с золотым обрезом, с вытесненными на них фамилией владельца фотографии, его титула, с изображением медалей и наград. Специальные фабрики занимались изготовлением этих шаблонных стандартных бланков.

Я перепробовал самые различные бланки, стараясь подбирать их в соответствии с характером фотокарточки. Большей частью я употреблял вместо бланков белую ватманскую бумагу. Подкладкой портрету служила тонкая желтая бумага, узкие полосы которой окаймляли его, смягчая переходы от черного к белому. Фотография на подкладке приклеивалась к ватману. При этом я наклеивал лишь верх портрета, он не прилегал плотно к паспорту, а свободно лежал на ватмане, белые поля которого выгодно оттеняли изображение.

Для фотографий размера 18×24 см я иногда приобретал паспорт из тонкого картона в виде книжки. Она открывалась, внутри лежал портрет, верхние углы которого были приклеены к картону.

ВСТРЕЧА С НОВЫМ ЧЕЛОВЕКОМ

ПОРТРЕТ В. И. ЛЕНИНА

Еще не отгремели залпы Февральской революции, еще на Невском проспекте слышались пулеметные выстрелы, а ко мне в фотографию уже пришел новый клиент, человек будущего нового общества. Это был деле-

гат с фронта. В старой солдатской шинели, зрелого возраста, заросший бородой, с открытым взглядом светлых глаз. В нем сразу почувствовалась уверенность, спокойствие человека, который твердо стоит на земле, избрал свой путь и решительно шагает по нему.

Если мне не изменяет память, он пришел сфотографироваться для удостоверения личности или какого-то пропуска. Но я ухватился за возможность запечатлеть его образ, мне захотелось создать картину на новую тему. Я увлеченно принялся за работу над портретом солдата революции. Его старую шинель я набросил ему на плечи, подняв ворот, и дал ему в руки красное знамя, на котором потом на негативе написал акварелью: «Свобода».

Конечно, это было весьма примитивное, слишком прямолинейное и, главное, внешнее решение темы.

Еще один снимок запомнился мне. Сразу же после Октябрьской революции я сделал портрет, назвав его «Пулеметчик». Впоследствии он выставлялся на фотовыставках. Далекий от военной среды, я впервые так близко увидел красногвардейца. Внешность этого человека — ловкого, гибкого, в котором чувствовалась инициатива, воля, не свойственная солдату царской армии, непринужденная манера держаться, — все говорило о том, что передо мной был совершенно новый характер. Я обрадовался, но и несколько растерялся, почувствовав свою жизненную неопытность. До сих пор я не знал таких людей. Мне захотелось выразить присущую этому человеку динамику, я попробовал снять его стоящим на одном колене, как бы у пулемета; не знаю, насколько естественно это вышло.

То были мои первые впечатления и поиски выражения в фотографии революционной действительности.

Настоящий же перелом в моем отношении к портрету, в моем подходе к раскрытию образа произошел после того, как мне посчастливилось фотографировать Владимира Ильича Ленина.

На мою долю выпала честь зафиксировать для будущего образы великих людей, осуществивших исторический переворот.

Пришлось отбросить все приемы трактовки, усвоенные ранее, искать новые средства для правильного отображения людей, совершивших революцию, которая потрясла мир. Во внешнем облике этих героев не было ничего декоративного, театрального. Наоборот, это была сама простота. Понадобилось немалое напряжение сил, воображения, чтобы постичь глубину огромной воли, показать внутренний мир великого мыслителя и простого человека.

В один из январских дней 1918 года мне сообщили, что за мной приедут из издательства, чтобы сделать фотопортрет В. И. Ленина. По дороге в Смольный я думал, волнуясь о предстоящей встрече с великим человеком: «Каков он? Как отнесется ко мне и к моей работе? Удастся ли

мне сделать достойный портрет?» Портретов Ленина в то время еще не было. Мне предстояло первому запечатлеть его образ для истории.

Я был далек от политики, и мои представления о деятелях революции были весьма наивны. В моем воображении Ленин был одет в необычный мундир, чуть ли не с кортиком...

Мы подъехали к Смольному. Прошли по узкому длинному коридору — еще недавно здесь разгуливали «благородные девицы» Смольного института. Между колонн портала был установлен пулемет, около него стояли красногвардейцы. Комендант здания пропустил нас наверх. Мы поднялись на третий этаж.

В небольшом кабинете, перегороженном низким барьером, за столом сидела скромно одетая, с усталым лицом, женщина. Это был секретарь В. И. Ленина — Л. А. Фотиева. Узнав, что я приехал фотографировать Ленина, она сейчас же позвонила. Из другой комнаты выбежал молодой паренек в рубашке навыпуск. Оба они приняли горячее участие в подготовке к съемке.

Я зашел за перегородку приемной. В комнате в ожидании Ленина стояли, прислонившись к стене, двое рабочих.

И вот вошел Ленин. Ничего общего с человеком, которого я ожидал увидеть. С первого же мгновения меня поразила его простота. Ни малейшей позы, ни одного движения, бьющего на эффект. Невысокого роста, широкоплечий, в люстриновом пиджаке, из нагрудного кармана которого торчало «вечное» перо, быстрый и четкий в движениях, красиво посаженная голова с большим, открытым лбом.

Сначала Ленин подошел к рабочим — делегатам из Минска. Пока они разговаривали, я внимательно разглядывал Владимира Ильича. Закончив беседу, он обратился к нам:

— Ну что ж, приступим!..

Чувствовалось, что он смотрит на процедуру съемки, как на необходимость, и поневоле подчиняется ей. Кто-то из присутствующих посоветовал нам перейти в конференц-зал — помещение с большими окнами. Ленин сел за стол, взял перо. Он писал, разговаривал с людьми, которые то и дело приходили к нему, а я в это время подготавливал аппарат и продолжал наблюдать за Владимиром Ильичем.

Я смотрел на склоненную над столом голову Ленина. Я старался уловить энергичный, живой взгляд его чуть прищуренных глаз, в которых светился острый, пытливый ум. Я следил за быстро сменяющимся выражением его подвижного лица, — оно покорило своей человечностью. В выражении его лица, в каждом жесте, в том, как он разговаривал с минскими рабочими, со своими сотрудниками, как смотрел на них, слушал, в брошенном на меня взгляде — во всем чувствовалось неподдельный интерес, глубокое уважение к человеку. Ни малейшего оттенка пре-

восходства, ни капли нарочитой непринужденности. С кем бы он ни говорил, он разговаривал как с равным, полный самого серьезного внимания и интереса к словам, мыслям, взглядам и нуждам собеседника.

Но как все это запечатлеть в портрете? Где найти средства, чтобы передать это гармоническое сочетание гениального ума и величия духа с благородной простотой и естественностью, с неистощимой энергией и поразительной проницательностью?

Какими неуместными показались мне сейчас все мои излюбленные приемы, световые эффекты, изломанные линии! Я понял, что только совершенными, но самыми строгими и незатейливыми средствами можно правдиво воплотить образ Владимира Ильича.

Я решил сфотографировать голову Ленина крупным планом. Чтобы очертить линию его широких плеч, я вложил пластинку горизонтально, а чтобы передать его полный ума, живой, прозорливый взгляд, попросил Владимира Ильича смотреть в аппарат (фото 1).

Мы не смогли привезти с собой осветительные приборы из-за их громоздкости, и меня тревожил серый, однотонный свет хмурого петербургского дня. И вдруг выглянуло солнце и осветило своими лучами Владимира Ильича.

В тот день я сделал несколько снимков Ленина при солнце и в сумеречном свете дня, когда солнце снова скрылось.

Впоследствии я много раз фотографировал В. И. Ленина: на Первом конгрессе Коминтерна, на Первом казачьем съезде. Снимал вместе с В. И. Лениным и М. И. Калинина. На съезде профсоюзов я фотографировал Ленина с группой профсоюзных делегатов. Помещение для съемки было тесновато. Как это часто бывает, среди присутствующих нашлись фотолюбители. Желая мне помочь, они давали советы, шумели и отвлекали от съемки. Владимир Ильич, заметив мое волнение, полушутливо-полусерьезно сказал:

— Не будем мешать, сейчас диктатура фотографа.

И в этих словах сказалось уважение Владимира Ильича к труду каждого человека.

На Первом конгрессе III Интернационала в 1919 году мне довелось еще раз фотографировать В. И. Ленина. Я снял его в тот момент, когда Владимир Ильич объявил конгресс закрытым. Это был величественный и торжественный момент. Все присутствующие встали, и зал застыл. В. И. Ленин первый зашел: «Вставай, проклятьем заклейменный, весь мир голодных и рабов...». Гимн с энтузиазмом подхватили делегаты конгресса, и «Интернационал» был спет с огромным подъемом.

Владимира Ильича я видел всегда таким, каким встретил его впервые в Смольном: жизнерадостным, уверенным, с веселой, мягкой улыбкой. Лишь однажды он показался мне другим.

Это было в Москве при отправке на фронт наших воинских частей, перед которыми Ленин выступал с призывом беспощадно бороться с врагами молодой Советской республики. На Театральной площади возле «Метрополя» стояла наскоро сколоченная трибуна из свежеструганных досок. На трибуну вела узенькая лесенка с протянутой вдоль нее сбоку тонкой жердочкой вместо перил. Ленин всем корпусом перегнулся через эти перила. Голос его звучал громко и жестко, лицо было полно гнева.

Уже много лет прошло с тех пор, но образ Ленина живет в душе, и с чувством благодарности судьбе я вспоминаю о тех счастливых днях, когда мне приходилось фотографировать Владимира Ильича.

Восстанавливая в памяти свою жизнь, могу ли я не сказать и о трагических днях прощания народа с В. И. Лениным?

Раннее утро 27 января 1924 года. Небывалый мороз захватывает дыхание, кажется, что, если плеснуть воду в небо, она упадет на землю льдинками. Все вокруг бело — покрытые инеем дома, белое небо.

На Театральной площади горят костры. Дико, невероятно! Ленина нет в живых!

На Большой Дмитровке (Пушкинская улица) узкой нескончаемой лентой, как типографская строка на белом листе бумаги, медленно движется к Дому Союзов бесчисленное количество людей. Это идет Москва. С 23 января круглые сутки, день и ночь, медленно и печально течет очередь — народ прощается с любимым вождем.

Мне не удалось достать пропуск для съемки. Да и было немисливо себе представить, что я пойду с аппаратом снимать Ленина в гробу. Но и оставаться у себя в комнате одному тоже невозможно. Моя семья жила еще в Ленинграде, и я решил поехать к ней. Трамваи не шли, все средства передвижения бездействовали, народ заградил улицы. Я пошел пешком на Октябрьский вокзал.

Вагоны были почти пусты. Удрученный, я сел в поезд, не разговаривая ни с кем. Мне вспомнился фотоснимок, где запечатлен на первом субботнике великий Ленин, вместе с рабочими он переносит на своих плечах огромную балку по двору Кремля. Какое величие духа и какое прекрасное доказательство силы примера!

Мы немного отъехали от Москвы, и поезд остановился. Все вышли из вагона. Перед нами огромная плоская площадь земли, покрытая снегом. Серое небо низким куполом нависло над землей, а вдали, далеко-далеко на горизонте, узкая полоса заходящего зимнего солнца. Его длинные красные лучи раскидывали блески на белоснежной, синеватой в тенях равнине. На фоне этого огромного открытого пространства поезд с вагонами и паровозом и мы, небольшая кучка людей, выглядели ничтожно малыми и беспомощными.

Было 4 часа дня — час похорон Ленина. Какая-то суровая тишина притаилась в природе. Неожиданно раздался протяжный гудок нашего паровоза.

Пять минут продолжался стон гудка. Пять минут, обнажив головы, стояли мы и вместе с нами вся страна с одной и той же сверлящей мозг мыслью — умер Ленин!

Но мертвая тишина этого страшного дня была кажущейся. Даже смерть вождя призывала народ к жизни и к борьбе. В миллионах людей росла потребность активного участия в строительстве нового мира, за который отдал жизнь великий Ленин.

ВСТРЕЧА С А. В. ЛУНАЧАРСКИМ

После портрета В. И. Ленина я, по указанию издательства, сделал еще ряд портретов деятелей революции — товарищей Володарского, Урицкого, Коллонтай, Бонч-Бруевича.

С большим интересом готовился я к съемке наркома просвещения Луначарского. Меня увлекала мысль о встрече с человеком такой высокой культуры и образования, как А. В. Луначарский, но, кроме того, я ехал к нему с надеждой поговорить на вечную тему о нашем искусстве. Хотелось знать, как новое рабоче-крестьянское правительство отнесется к людям моей профессии, к делу, которое было мне так дорого.

Мое беспокойство было напрасным. Когда после съемки в поразившей меня своей скромностью квартире Анатолия Васильевича мы заговорили о судьбе фотонискусства, оказалось, что А. В. Луначарский придает большое значение фотографии, что он считает несостоятельными утверждения, будто фотография — чистая техника, а не творчество, не искусство, отметив, что в любом искусстве есть элементы техники. У Луначарского были интересные соображения, касающиеся фотонискусства. Впоследствии некоторые из них были опубликованы в его статье «Фотография и искусство», помещенной в журнале «Фотограф» (№ 1—2, 1926 г.).

Меня окрылил разговор с А. В. Луначарским. Я никак не ожидал, что найду такое серьезное отношение к фотографии у государственного деятеля, у человека огромной эрудиции. Жизнь приучила меня к тому, что на фотографию смотрели как на ненужную роскошь.

Тогда же я понял, что если до сих пор успех моего дела зависел от отдельных лиц, от круга клиентуры и от случайностей, то сейчас наступает время, когда судьба фотографии как искусства становится важной для общественности.

Из многих вариантов портретов А. В. Луначарского, сделанных тогда и в более поздние годы в Москве, мне хочется остановиться на одном, на мой взгляд, наиболее выразительном.

Я приблизил объектив аппарата к лицу Анатолия Васильевича, приподнял камеру в уровень с его плечами, попросил его сесть в кресло, повернуть корпус вправо, а голову влево, к яркому источнику света. Благодаря этому четко вырисовывается лепка лица, высокий лоб. Тень от стекла пенсне помогает уловить его пронизательный, испытующий взгляд. Все мои усилия были направлены к тому, чтобы сохранить в портрете впечатление, которое производил в жизни Луначарский, — человек острой, живой мысли, блестяще образованный, страстно убежденный в своих воззрениях (фото 7).

ПЕРВЫЕ РАБОТЫ В ТЕАТРЕ

Сразу же после Октябрьской революции моя работа перестала носить павильонный характер. Моими заказчиками стали советские организации. Я обслуживал Смольный, Музей Революции, Государственное издательство, театры. В Петрограде возникали все новые общественные учреждения — Дом искусств, Дом литератора, Дом актера, Дом художника, Дом ученых, — все это было тогда еще в процессе становления, видоизменялось, что-то создавалось, что-то разрушалось, устойчивости не было. Но я стремился запечатлеть на своем стекле и сохранить для будущего все новое, значительное. Будь я фоторепортером, мне было бы легче выполнять свои намерения, но фотохроника меня никогда не занимала и не интересовала.

Моя задача была другая — создать портреты людей новой эпохи, показать в их образах новый мир.

Я работал с увлечением, испытывал глубокое удовлетворение оттого, что выполнял полезное, нужное для общества дело. Удивительно ли, что я почувствовал себя куда свободнее, несмотря на ответственность. Важность, серьезность и масштабность работы придали мне силы, смелости, пробудили творческую энергию.

Я писал уже, что до революции мне довелось фотографировать театральные постановки «Музыкальной драмы». То был случайный эпизод в моей жизни, и вряд ли он оставил след в моем творчестве. Теперь же я вплотную соприкоснулся с театральным миром, передо мной раскрылись тайны сценического искусства, сложный процесс актерского перевоплощения. Мне пришлось глубже задуматься о богатстве и многогранности человеческой души.

В тот период в здании театра, ранее принадлежавшего издателю Суворину, где главенствовала его дочь, актриса, и ставились безвкусные мещанские пьесы, был основан советский Большой драматический театр. Он посвятил себя пропаганде классической западной драматургии. Драммы и комедии Шекспира, пьесы Шиллера, Гюго — таков был репертуар театра. Создателем и вдохновителем его был А. М. Горький, чье имя было позже присвоено театру.

Лучшие передовые актеры Петрограда составили коллектив Большого драматического театра, чтобы своим мастерством приобщить народ, рабочего, неискушенного зрителя к классическому наследию. Там работали Ю. М. Юрьев, В. В. Максимов, Н. И. Комаровская, Н. Ф. Монахов, Ю. Л. Мичурин, А. Н. Лаврентьев, Е. М. Вольф-Израэль и многие другие.

Театральной жизнью Петрограда ведала М. Ф. Андреева. Я уже встречался с Марией Федоровной в Доме ученых. Она меня пригласила, чтобы запечатлеть начальный период жизни нового театра. Удивительно интересным было это дело. Почти ежевечерние наблюдения за спектаклями, репетициями, работой труппы над ролью и совершенствованием актерского мастерства вводили меня в жизнь театра и помогали делать портреты артистов как в гриме, так и в жизни. Меня захватил общий пафос работы театрального коллектива, я занялся портретной галлереей актеров.

Портрет Ю. М. Юрьева носит академический характер, индивидуальность актера, некоторая монументальность и импозантность его диктовали строгий, величавый рисунок (фото 85).

Портрет Н. Ф. Монахова в роли Шейлока я выполнил бромомасляным способом. Замысел мой был на этот раз не совсем обычен: я хотел создать портрет не Шейлока, а актера в роли Шейлока. Я стремился выявить лицо актера, его трактовку образа, его отношение к герою. Исходя из этих соображений, я не только не старался скрыть грим, а, наоборот, подчеркнул его. Лицо снято крупным планом. Легкий наклон головы, взгляд, устремленный вниз и в сторону от аппарата, как бы внутрь себя. На лице трагическая маска, часть руки с посохом. Все лишнее отсечено, оставлено за кадром, даже верхняя часть головного убора. Над головой — никакого свободного пространства. Все дано, в прямом смысле слова, в обрез. Я осветил лицо так, что левый глаз получился чуть больше правого, — это придало особую проницательность и остроту взгляду (фото 86).

Этот портрет впоследствии выставлялся на советских и зарубежных выставках и получил в Париже первую премию. Помню, как порадовали меня слова А. А. Блока, который сказал, что мне удалось в одном портрете запечатлеть «все маски Шейлока».

Чувство удовлетворения принесла мне и фотосъемка В. В. Максимова. Максимов был в то время в зените популярности, любимец молодежи,

герой кинофильмов. Я внимательно следил за Максимовым, за его манерой выходить на сцену. Смотрел, как он сходит по лестнице: вот он сделал три-четыре шага, на последней ступени остановился, шагнул правой ногой, задержал на носке левую и сделал всей фигурой движение вперед, вскинул голову вверх — и застыл. В эту секунду раздается девичий взвизг: «Максимов!»

Получилось чрезвычайно эффектно. Но мне эта эффектность казалась дешевой. Я не хотел так снимать артиста. Знаю, мне могут возразить, что мое дело не корректировать манеры актера, а сохранить присущие ему особенности, независимо от моего отношения к ним. Но я не в силах был превратиться в бесстрастного наблюдателя и отрешиться от своих представлений об искусстве. Я принялся искать другие позы, положения фигуры артиста, быть может, менее эффектные, но, с моей точки зрения, лучше характеризующие его творчество.

Максимов пришел ко мне в крохотную студию, организованную при театре. Я занялся главным образом лицом артиста. У Максимова была прекрасная фигура, тонкие черты лица, весь его облик артистичен, но у него были маленькие бесцветные глаза. А чего стоит портрет без глаз? И, главное, почему эти маленькие глаза кажутся со сцены большими? Как актер достигает выразительности взгляда во время игры? Я принялся искать такой ракурс, который помог бы мне вызвать у зрителя впечатление больших глаз.

И я снял В. В. Максимова, повернув голову в три четверти против света, а глазам дал направление на аппарат. Свет упал на глаза, отделил глазные впадины. Получились большие, выпуклые яблоки глаз с яркими белками.

Портрет заинтересовал Максимова. Держа в руках отпечаток, он подошел к зеркалу, стал изучать и повторять поворот головы, по-видимому, чтобы использовать его на сцене.

Мне хочется, чтобы современный или будущий читатель почувствовал атмосферу того времени. Это было на рубеже двух миров. Начиналась новая, небывалая в истории человечества эпоха: В стране царили голод и разруха, но жизнь бурлила, энергия, инициатива были ключом, кипела творческая мысль, новое яростно боролось со старым, сметая его со своего пути. В быту, в искусстве старое и новое еще соседствовали, уживались рядышком.

Еще в театре, в пассаже, Грановская играла «Роман», на сцене пылал камин и актриса пела: «Ты сидишь у камина и смотришь с тоской, как печально огонь догорает...». Еще не родился советский репертуар, а уже выплывали, как звездочки на небе, таланты, зарождались новые формы быта, возникали новые требования к искусству — идейности, глубины и содержательности мысли.

Моя близость к Большому драматическому театру дала мне возможность встретиться с замечательным русским поэтом А. А. Блоком. Имя Александра Блока в те годы гремело на весь мир. Знаменитая поэма «Двенадцать» создала ему популярность в самых широких народных массах. Александр Блок с первых же дней революции, энергично включился в общественную жизнь страны, он ведал тогда литературной частью театра. Но сфотографировать Блока мне пришлось только в день его творческого вечера, который оказался его последней встречей с читательской аудиторией (фото 78).

Зал Большого драматического театра был полон. Блок читал много стихов. Он был по обыкновению элегантен, изящен, с белым цветком в петлице, но все-таки чувствовалось, что он болен. Я никогда не забуду его глухой, монотонный голос.

В перерыве между двумя отделениями за кулисами я снимал Блока вместе с Корнеем Ивановичем Чуковским, который вел этот вечер, а затем Блока одного.

Об этом вечере и съемке с А. Блоком К. И. Чуковский вспоминает в статье, опубликованной в альманахе «Литературная Москва» № 1 («Из воспоминаний об Александре Блоке»). Корней Иванович пишет, что он был в тот момент в отчаянии оттого, что его вступительное слово казалось ему неудачным. Мне же Чуковский показался веселым, я не имел понятия о переживаниях критика. Он был разговорчив, своим певучим, звонким голосом цитировал стихи А. Блока. Поэт же был сдержан и сосредоточен. Меня привлекали эти две контрастирующие фигуры, и, работая над их двойным портретом, я стремился передать различие двух темпераментов.

Когда я приступил к портрету А. Блока, меня взволновало его лицо, исхудавшие черты были обострены, особенно нос, глаза огромные, полные страдания. Меня привлек блеск его глаз, в них было горение мятущегося поэта. Мне хотелось запечатлеть этот фосфоресцирующий, устремленный внутрь себя взгляд его расширенных, блестящих зрачков. Я подвел аппарат близко к его лицу и сфотографировал, по существу, глаза поэта, вернее, один глаз, так как второй тонет в тени, подчеркивающей остроту черт лица. Привлекла мое внимание и рука Блока — узкая кисть, тонкие длинные пальцы художника; в руке была заметна болезненная чувствительность.

Во время съемки за кулисы пришли молодые поэты. Они молча следили за фотографированием, а Блок, сидя перед аппаратом, освещенный яркой лампой, безмолвно улыбался им.

После съемки молодежь окружила поэта, просила выслушать их стихи. Он сказал: «Очень хорошо, только принесите мне написанное, я на слух не умею» — и с улыбкой показал на свое ухо.

Через несколько дней постоянный редактор стихов Блока С. М. Алянский позвонил мне по телефону с просьбой приехать и сфотографировать в гробу скончавшегося Александра Александровича Блока.

СЪЕМКИ А. М. ГОРЬКОГО

К наиболее значительным для моего опыта работам этого периода я отношу работу над портретом А. М. Горького.

В Доме ученых мне постоянно приходилось встречаться с Алексеем Максимовичем. В те времена он отдавал много сил организации КУБУЧа — Комиссии по улучшению быта ученых.

В Петрограде было голодно и холодно. Горький получал топливо для квартир научных работников, привозил из Москвы вагоны с продовольствием и занимался его распределением. В то суровое время эта будничная работа имела огромное значение. Его помощь была своевременна, действенна, широка по масштабу, ценна по своим результатам. Как были благодарны ученые Советскому правительству за заботу!

Дом ученых помещался на набережной Невы. Помню, как однажды я снял на балконе этого дома на фоне Невы и Петропавловской крепости группу ученых во главе с Алексеем Максимовичем, в его черной шляпе с большими полями.

Этот период моей жизни в Петрограде памятен мне ощущением теплого внимания к моей работе со стороны окружавших людей, новой, советской интеллигенции, советской общественности. Оно поддерживало меня в стремлении поднять ремесло фотографа до уровня искусства. Это внимание обязывало продолжать дальнейшие творческие поиски.

Впервые я снимал Горького у него дома, на Кронверкском проспекте. Припоминаю причудливые фигуры двух китайских слонов высотой со стол, стоявших в комнате. В глубине белая кафельная печь выделялась светлым пятном. Я снял Горького на фоне этой печи. Он был в валеных сапогах (в квартире было холодно), высокий, худой, угловатый, — такой, каким мы всегда его представляли. Затем я сфотографировал его в канонической позе литератора — над книгой. Третий снимок сделал в другой комнате, при освещении, которое придало иной облик Горькому: исчезла угловатость, в портрете была даже «красивость», которую так любят в фотографии.

Позже я снимал А. М. Горького вместе с Г. Уэллсом на фоне той же печки. Уэллс — маленький, короткий, круглый, самодовольный, улыбающийся. Алексей Максимович — высокий, узкий, угловатый, серьезный и строгий. Потом пришел Федор Иванович Шаляпин, и я снимал их втроем.

Горький со спокойной, легкой улыбкой встал снова у кафельной печи. Шаяпин — широкий, размашистый — громко смеялся. Между этими большими, типично русскими людьми встал невысокий, плотный Уэллс. Получилась причудливая ломаная композиция, невыгодная для английского гостя. Мне пришлось перестроить эту неудачно сложившуюся группу.

Алексея Максимовича я снимал много раз в своей жизни: и в Ленинграде, и в Москве, и в Доме ученых, и у него на квартире, и у себя в ателье, и одного, и в кругу родных и друзей. На даче у Алексея Максимовича в Краскове я фотографировал его в бухарском халате и тюбетейке, подаренных ему узбекскими читателями в день его рождения в 1928 году. Портрет получился колоритный. Но моему сердцу дороже всех один из последних его портретов, где Алексей Максимович снят с мундштуком в руке.

У Горького была привычка держать мундштук не так, как его держат обычно, между двумя пальцами, а весьма своеобразно, вытянув четыре пальца поверх мундштука, а большим придерживая его снизу. Я не удержался, чтобы не использовать эту давно наблюдаемую мною подробность. Рука с мундштуком завершает композицию, придает завершенность образу. Когда я делал снимок, я дал боковое освещение и постарался ни в какой мере не сгладить резкой скульптурности лица Горького, подчеркнуть и морщинистый лоб и складки на опущенных веках. Нельзя было скрадывать ни одной черты этого на редкость выразительного лица. Но особенно радостно, что в этом портрете, мне удалось уловить мысль на лице Горького, задумчивый взгляд писателя из-под насулленных взлохмаченных бровей. Мне кажется, что именно этот грустный, с оттенком горечи взгляд, морщины на лбу в сочетании с мужественным, характерным, суровым лицом и дает представление о глубоких мыслях и больших страстях, которые волновали душу этого яркого, сильного человека (фото 10).

Помню, разговаривая с А. М. Горьким, я как-то спросил его, как он смотрит на фотографию, — ремесло это или искусство? Горький строго взглянул на меня и ответил:

— Каждое ремесло может быть искусством!

ПОДГОТОВКА К ВЫСТАВКЕ

Понемногу накопился богатый материал, множество портретов людей советского искусства, советской науки. И я задумал сделать выставку фотопортретов; хотелось познакомить широкие массы со своими работами, узнать их мнение, проверить себя.

Для того чтобы максимально разнообразить выставку, я стал приглашать в мастерскую людей, портреты которых, мне казалось, можно было сделать интересными. В фотостудию начали приезжать балерины бывшего Мариинского театра: классически строгая в своем рисунке Е. Н. Герд; озорная, полюбившаяся публике в танце «Матрос» Н. М. Люком; темпераментная характерная танцовщица А. Ф. Вдовина; солисты балета Б. В. Шавров, В. А. Дудко и другие. Снимал я и наиболее популярных эстрадных танцоров — Ивэр и Нельсон, Монахова, Людмилу Спокойскую, Зинаиду Тарховскую и других.

Среди портретов актеров, сделанных в этот период, многие заслуживают серьезной критики, они психологически не глубоки, построены на внешних приметах — движение, поза, полет. Но были и другие снимки. К глубокому моему сожалению, у меня не сохранился портрет молодой балерины бывшего Мариинского театра Лидии Ивановой: негатив погиб во время войны. Особенно горько, что и сама молодая, талантливая, подававшая большие надежды балерина тоже погибла из-за несчастного случая — она утонула в Неве накануне поездки на гастроли. Знаток балета Аким Волынский посвятил Лидии Ивановой восторженную статью. То был незаурядный талант, и внешность ее была необычайной.

Мною было сделано несколько вариантов ее портрета. Особенно удался один, снятый на пластинке, поставленной горизонтально. Приподнятая сзади туника заполнила всю площадь кадра. Красиво изогнутые и скрещенные кисти рук выдвинулись вперед к краю кадра. Черные блестящие глаза на прекрасном лице, полные жизни, мягко смотрят на зрителя. Подчеркнуто было покатое женственное плечо и овал лица, несколько напоминающий Наталью Гончарову-Пушкину.

Я стремился в данном случае не к отвлеченному портрету балерины, это был реалистический портрет именно этой танцовщицы — Лидии Ивановой. Я был очень обрадован, обнаружив в музее при Ленинградском балетном училище огромный живописный портрет Л. Ивановой, написанный по этой фотографии. Значит, где-то, у кого-то сохранился и самый отпечаток моей работы, которую я так ценю.

Из галлерей портретов писателей того времени я выделяю портрет Анны Ахматовой, решенный в несколько необычной для меня манере. Несмотря на то, что источник света один, свет плоско падает на лицо. Освещение ровное. Это дало возможность четко выделить контур строгого профиля Анны Ахматовой, классическую форму носа с горбинкой. Получился портрет-камея. Лицо Ахматовой сохранило на снимке своеобразие его рисунка. Портрет Ахматовой — подтверждение необходимости для фотографа-художника индивидуального подхода к работе. Сама модель всякий раз подсказывает прием для ее изображения.

Почти все ленинградские писатели периода становления советской литературы были запечатлены в то время моим аппаратом.

Впоследствии я возвращался к портретам этих же писателей, которые становились зрелыми людьми, вырастали как мастера.

Тогда еще молодые, едва вступающие на писательский путь Константин Федин, Николай Тихонов, Юрий Тынянов, Николай Никитин, Михаил Слонимский, Вениамин Каверин и другие были первыми, кто открыл мою будущую галерею советских писателей. Сюда же входили портреты писателей — представителей Пролеткульта, как, например, Крайский и декоративный Илья Садкофьев. Его я снял читающим стихи, с резко вскинутой головой, с отброшенными со лба волосами, в черной толстовке.

Демьяна Бедного я снимал в первые годы революции и позже в Москве, когда его имя было широко знакомо всем советским читателям. В его домашнем кабинете свободными от книг были только пол и потолок. Я так и снял его на фоне книжных полок, в позе не то читающего, не то размышляющего человека. Он стоит в пестрой тюбетейке; мягкие черты лица, дружелюбный взгляд, у ног — груда газет.

Спустя несколько лет в Москве я фотографировал Демьяна Бедного для своей второй выставки. Я снял его крупным планом с книгой в руке, подчеркнув его мягкое, округлое доброе лицо (фото 75).

Демьян Бедный написал и подарил мне стихотворение. Я позволю себе включить сюда эти нигде не опубликованные стихи. Надеюсь, читатель не осудит меня и не сочтет это нескромным.

Поглядеть — фотограф сей
С виду чистый Мойсей.
Но с таким библейским ликом
В мастерстве своем великом
Современен он насквозь:

Ставя линзу вкривь и вкось,
Он тебя вконец измучит,
Но уж снимочек получит.
Что хвалю я не сплеча,
Что лукавства нету в этом,
Подтверждаю я портретом,
Где я вижу — Ильича
Настоящего, живого.

За фотографа такого,
Кто б его ни прижимал,
Я всегда замолвлю слово, —
Он ведь ЛЕНИНА снимал.

Сергей Есенин пришел в фотостудию, как всегда окруженный группой молодых поэтов: его друзей, учеников, поклонников.

Молодые люди болтали, шутили, а Есенин был не только молчалив — он был мрачен.

Все это происходило совсем незадолго до его трагической кончины в ленинградской гостинице «Англетер».

Когда я пригласил Есенина к аппарату, он как бы неохотно подчинился этому и отказался снять с себя шубу. Мало того, он не захотел сесть в предложенное ему кресло. Подойдя к стене, он встал и просил снимать его в такой позе.

Я не стал спорить, а решил использовать то, что мне предлагалось поэтом. Теперь я благодарен за проявленную им в тот момент строптивость. Это помогло мне увидеть его глубже — иначе, чем это было общепринято (фото 39).

Широко распространены портреты Есенина, акцентирующие его «херувимную» миловидность, детскую прозрачность взора. Я увидел перед собой другого Есенина.

Я не стал искать «красивости», я постарался сохранить правду в портрете: несколько отекавшее лицо, понурый взгляд, поникшая голова, увядающий сноп волос. Поэт держит в бессильно опущенной руке погасшую папиросу, он даже забыл о ней. Лицо повернуто в три четверти к зрителю, вырисовывается только профиль, густая тень скрывает вторую щеку.

Есенин задумался, оторвался от окружающих. На плечи небрежно накинута шуба с меховым воротником. Тяжесть шубы придает монументальность фигуре Сергея Есенина. Я стремился уловить многогранность есенинской психологии: присущий ему вызов, немного детскую обидчивость, внутреннее упорство, тонкую лиричность.

Делакруа говорит: «В каждом человеке сидит десяток людей, и часто все они начинают действовать одновременно...» *. Что же сказать о сложной натуре поэта? Сколько десятков людей заключено в нем одном? Сколько переходов, нюансов? И как сложно художнику отобразить его мир на своем полотне! И особенно трудно сделать это фотографу, который ищет синтез человеческой психологии при помощи аппарата!

Фигура стоящего Есенина вырисовывается четко, благодаря акварельным мазкам, которые я набросал на фоне. Будто бы на стене поблескивают рамки от картин; далекий свет при приглушенном фоне не мешает лицу.

В тот же день я сфотографировал С. Есенина в группе с сопровождавшими его молодыми поэтами.

* «Дневник Делакруа», «Искусство», 1950, стр. 309.

Здесь он уже был другой — с открытыми глазами, с крутым завитком светлых волос у лба, в крахмальной белой манишке с узким черным галстуком-бабочкой и с изящной слоновой кости ручкой тросточки, которая косо легла на темном рукаве его костюма.

Негатив этот не сохранился.

ПЕРВАЯ ОТЧЕТНАЯ ВЫСТАВКА

По распоряжению А. В. Луначарского в 1918 году залы Аничкова дворца были предоставлены для моей отчетной выставки. Поразительное было время. Страна боролась с интервентами, белобандитами, не было хлеба и дров. На улицах Петрограда было пустынно и тихо, трамваи не ходили, на Невском из-под торцов пробивалась трава. А в Аничковом дворце, в бывших владениях императрицы, разместилась выставка фотографа. На щитах, затянутых серым полотном, были развешаны портреты. По анфиладе роскошных дворцовых комнат расхаживали люди, рассматривая фотографии. Сюда мог прийти каждый кто хотел, и что замечательно: оказалось, что многих интересовало фотоискусство. Приходили молодежь и старики, учащиеся и педагоги, приходили фронтовики в серых шинелях и папахах, крестьяне и профессора.

В старое время бывали фотографические выставки, где экспонировались работы различных мастеров. Фотографы обычно выставляли свои работы на промышленно-художественных выставках. Но практиковались и специальные фотографические выставки в Петербурге и в Москве. В 1902 году в Москве была организована даже Международная выставка фотографов. В Киеве Н. А. Петров был организатором Международной фотографической выставки. Первая персональная выставка состоялась в 1911 году в Москве. Экспонировались работы П. А. Оцуна, старейшего фотокорреспондента, сделавшего впоследствии много снимков В. И. Ленина. Но это не была выставка портретов — П. А. Оцун демонстрировал свои фоторепортажные работы, снимки военных маневров и т. п. О персональных же выставках фотопортретов я прежде никогда не слышал. Сам по себе факт подобной выставки был знаменем времени, результатом новых жизненных условий, новых взглядов на фотоискусство. Влияние революции тотчас же сказалось даже в такой малозначащей области, как фотография. Лично для меня выставка явилась результатом тридцатилетней деятельности, моей учебы, моих исканий, связанных с ними переживаний, разочарований и достижений.

Впервые в жизни я попытался письменно сформулировать свое кредо. В каталоге выставки я писал: «Совершенно ошибочно установившееся мнение, будто светопись может лишь дать так называемый «протокол» — механическую копию.

Художник светописи пользуется механизмом только как средством для выражения своих переживаний, своего жизнеощущения и так же, как и художник-живописец, передает свое впечатление от данного объекта в соответствующей трактовке, присущей его творческой личности.

Светопись займет особое место среди свободных искусств отнюдь не как прикладная, а как отдельная самостоятельная область изобразительного искусства.

Конечно, скромны еще задания, скудны способы творчества, ограничены средства.

Но книга истории искусства светописи лишь открывается».

Я с удовлетворением читаю эти строки теперь, когда фотография не только прочно заняла свое место, выступая как один из способов отражения действительности, но и превратилась в активное средство нашей советской пропаганды. Фотография отражает все стороны нашей жизни, она проникает во все уголки нашей страны. Она завоевала авторитет, как массовое, верное жизни искусство.

Центральным, самым ценным произведением на моей выставке был портрет В. И. Ленина. Он демонстрировался впервые. Репродукции с этого портрета разошлись тогда по всей стране, по всем фронтам, по всему миру, печатались многомиллионными тиражами. В Аничков дворец приходило множество людей специально, чтобы посмотреть портрет великого вождя революции.

Портреты на выставке были развешаны на щитах. Каждый щит посвящен был определенной теме. Был щит «Галерея деятелей революции», щит, который назывался просто «Портреты». Отдельно висели «Картины». Наконец, целая группа щитов распределялась по признакам: «Ракурсы», «Экспрессия», «Движение и жест» и т. п. Много позже я понял, что подобное разделение было формальным. Какая путаница царила, вероятно, в моей голове, когда я наряду с портретом В. И. Ленина, подлинно реалистическим произведением, мог выставить вычурные фотографии под названием «Экспрессия» и т. п. Совершенно ясно, что в этих снимках меньше всего значения придавалось психологической достоверности, мое внимание привлекал внешний рисунок фотоснимка. В одном случае эффектный поворот, в другом — сложная композиция, в третьем — необычное освещение и т. п. Я как бы разлагал на составные элементы свои работы.

На щите под названием «Картины» были помещены задуманные мной заранее и последовательно выполненные сюжетные композиции.

Другими словами, приступая к съемке, я заранее уже знал тему, подобрал соответствующую модель, обстановку и предметы и соответственно с замыслом компоновал их. Там были помещены картины: «Зимним вечером» (интерьер), выполненная гумми드로ком, «Натурщица» (обнаженное женское тело), «В мастерской художника» и пр.

На другом щите были экспонаты, которые появились на основе случайного материала, созданные благодаря внешнему стимулу, подсказанные личностью заказчика. Например, «Девушка с хризантемой».

Ко мне пришла сниматься девушка с цветами. Нежное очертание лица, его выражение, платье, весь ее облик так гармонировал с цветами, которые она держала в руках, что мне захотелось создать из этого живого материала обобщенный портрет. Отбросив мысль, что передо мной «заказчик», я отошел от задачи сходства, от всего случайного, частного, и стремился создать не портрет определенного лица, а образ девушки с хризантемой.

Специфика работы фотографа, к сожалению, далеко не всегда позволяет ему быть на одинаковой художественной высоте в каждом своем произведении. Но когда случай сталкивал меня с интересной для меня моделью, я всячески старался использовать ее для создания художественного образа.

На щите портретов я поместил фотографии композитора А. К. Глазунова, профессора В. М. Бехтерева, артистов В. Н. Давыдова, А. И. Мозжухина, Ф. Н. Курихина и других. Характерная деталь: под многими портретами были подписаны имена не только известных людей, но также имена, ничего не говорящие общественности. Это свидетельствует о том, что здесь я чувствовал себя увереннее, чем в портрете «Девушка с хризантемой». Реалистические портреты давали мне право смело называть имена и фамилии изображенных лиц.

На щите под названием «Иллюстрация» были развешаны снимки театральных постановок. Фотографируя мизансцены того или иного спектакля, я не следовал рабски за режиссером, а старался внести что-либо от себя, не нарушая его замысла. Помню, в какой-то картине одного из спектаклей главного героя не было на сцене, он находился за дверью, но по ходу действия его присутствие ощущалось. На фото передать это было невозможно. Тогда я показал тень актера за окном, создав таким образом ощущение его присутствия. На том же стенде я поместил портрет Ф. И. Шаляпина в ролях Мефистофеля и Мельника.

На редкость благодарной была работа над портретами Ф. И. Шаляпина в роли. Великий актер с поразительной полнотой перевоплощался в образ, который создавал. Ничего нельзя было ни добавить, ни отнять от образа, который предстояло уловить при помощи фотоаппарата. Мне приходилось довольствоваться лишь поисками способов подчеркнуть

смысл того, что Ф. И. Шаляпин вкладывал в свой грим и костюм, чтобы показать содержание его игры.

Портреты Ф. И. Шаляпина, А. К. Глазунова, В. М. Бехтерева и других были напечатаны способом гуммиdruk.

ГАЛЛЕРЕЯ ПОРТРЕТОВ ДЕЯТЕЛЕЙ РЕВОЛЮЦИИ

Было бы неверным утверждать, что после первой отчетной выставки, на которой причудливо сочетались портреты, выполненные в отчетливо реалистической манере с декадентскими и формалистскими исканиями, я окончательно освободился от своих ошибок. Да, для того чтобы запечатлеть образы людей героической эпохи, деятелей революции, гениального вождя народа В. И. Ленина, недостаточно было знать работы художников-живописцев, понимать законы композиции, освещения и т. п. Надо было учиться у самой жизни, изучать все то новое, что принесла социалистическая революция, стремиться сознательно относиться к окружающей действительности.

Однако же наивно думать, что новые представления о жизни приходят на смену старым раз и навсегда и что процесс этот прямолинеен и безболезнен. Не раз еще возвращался я к своим старым ошибкам, повторяя их в течение долгих лет своей дальнейшей жизни. Но смело могу утверждать, что каждая встреча с кем-либо из деятелей революции, работа над любым из портретов наших руководителей, представителей народа, партии, правительства оставляла неизгладимый след в моем творчестве и приближала меня к реализму.

В частности, так было с работой над портретами Феликса Эдмундовича Дзержинского.

Когда я снимаю портрет человека широко известного, мне помогает все то, что я знал о нем раньше, все то, что я могу услышать, прочитать. Я иду на съемку заранее подготовленным. И все же при непосредственной встрече я внимательно слежу за тем, как он вошел в комнату, как поздоровался со мной, как заговорил, прошел, сел, сосредоточился, как он отнесся к самому факту фотографирования. Умение наблюдать, приобретаемое долголетней работой, дает очень много. Случается, что короткая встреча опрокидывает все старые представления о человеке.

В 1919 году меня вызвали в ВЧК, чтобы фотографировать группу делегатов съезда.

Я воспользовался возможностью сделать портрет Феликса Эдмундовича Дзержинского.

Я ожидал встретить сурового человека. Однако, всмотревшись в него, убедился, что в нем не было ничего строгого, жесткого. В его пристальном, смелом взгляде я почувствовал непреклонную решительность характера и в то же время мягкость, почти аскетическую самоотверженность и гуманность. Было совершенно ясно, что передо мной человек необычайной силы воли. Длинная, тонкая фигура, нос с горбинкой, узкий подбородок с заостренной бородкой и острый взгляд, направленный прямо вперед, придавали его облику страстную устремленность.

В художавом лице с румянцем в глубоких впадинах щек Дзержинского было какое-то внутреннее горение. Вот на этой-то остроте внутренней и внешней я и решил строить свой портрет. Но прическа, с проборм, мне казалось, сглаживала характер лица, делала слишком «интимным» весь его образ. Я попросил Феликса Эдмундовича надеть фуражку и направил аппарат так, что весь корпус отодвинулся в правую сторону кадра, и на портрете осталось свободное пространство — туда был устремлен его острый взгляд (фото 5).

Устраиваясь поудобнее перед аппаратом, Феликс Эдмундович сел боком и положил локоть на спинку стула. В искусстве часто бывает, что какой-нибудь случай помогает художнику. Так было и на этот раз: за вытянутым локтем подчеркнута ясно обозначалась прямая светлая полоса. Оказалось, что это была совершенно необходимая для композиции портрета деталь. Если бы этой полосы не было, ее нужно было бы создать. Она дала глубину, отделила фигуру от фона.

Сорок лет прошло с тех пор. Но и не глядя на запечатленный на фотобумаге портрет Ф. Э. Дзержинского, я отчетливо помню взгляд его ясных, внимательно всматривающихся, острых и умных глаз. Я очень люблю этот портрет. В нем ярче, чем во многих других моих работах, выявлен характер, внутренний мир человека выдающихся душевных качеств, человека светлого, поистине рыцарского образа. Говорят, что это лучший фотопортрет Дзержинского; может быть, это и потому, что вообще фотографий Феликса Эдмундовича сохранилось немного.

Мною были сфотографированы, кроме В. И. Ленина, А. В. Луначарского и Ф. Э. Дзержинского, М. В. Фрунзе, В. В. Воровский, Н. К. Крупская, М. С. Урицкий. Большинство из этих снимков сделано было уже позже, в Москве.

Огромная ответственность также лежит на художнике, приступающем к портрету Н. К. Крупской, — известного марксиста, человека, который всю жизнь шел рядом с В. И. Лениным. Я стремился к наибольшей психологической углубленности.

Я не искал красивых положений, яркого пятна, они не характеризуют глубокую натуру Крупской — революционера, борového за счастье народа.

При первом взгляде на Н. К. Крупскую я почувствовал все огромное обаяние этого человека, ее высокую культуру, сдержанность и редчайшую скромность. Я заметил, что Надежду Константиновну чрезвычайно мало интересует, как она получится на снимке. Человек перед аппаратом всегда невольно разоблачает себя. В том, какую он принимает позу, как оправляет костюм, приглаживает прическу, как заботится о своей внешности, сказывается его отношение к самому себе. В поведении Надежды Константиновны ничего этого не было. Ее взгляд был устремлен куда-то вдаль, хотя она послушно позировала, могла с удивительной терпеливостью выполнять мои многократные просьбы переменить положение, повернуть в ту или иную сторону голову и т. п.

Все это казалось мне характерным, выразительным и хотелось передать в портрете. Я сделал два погрудных снимка. Но, отойдя с аппаратом немного назад, вдруг увидел на матовом стекле руки Надежды Константиновны, так спокойно положенные на колени. Я понял, как великолепно довершают образ эти морщинистые, трогательные, заботливые руки большого человека, прожившего такую трудную и красивую жизнь.

Я постарался сделать изображение предельно скупо: скромная поза, скромное положение рук. Надежда Константиновна сидит прямо, слегка повернув лицо в сторону. У зрителя создается впечатление, что Н. К. Крупская задумалась или кого-то слушает внимательно и чутко (фото 3).

Не могу не рассказать о встрече с Я. М. Свердловым, о помощи, которую он оказал фотоделу.

После переезда правительства в Москву я обратился с просьбой о приеме к Я. М. Свердлову и был принят им в Кремле. Я пришел к Свердлову с идеей об организации государственной фотографии. Он отнесся к моему предложению внимательно и заинтересованно. И сейчас же были даны соответствующие указания. Признаться, я не ожидал, что моя скромная инициатива будет так радушно поддержана. Фотография была организована в гостинице «Метрополь» — в то время это был второй Дом Советов. В этом же доме была предоставлена квартира мне и моей семье.

Фотография ВЦИКа в первую очередь обслуживала фронт. Приезжали представители армии, воинских частей; мы снабжали их портретами вождей революции, печатая фотоснимки массовыми тиражами. Фотография выпускала большие портреты для учреждений, пропагандируя и знакомя широкие круги трудящихся с руководителями партии и правительства.

М. В. Фрунзе я снимал в фотографии ВЦИК. Время было горячее, шла гражданская война. С трудом удалось уговорить наркома выбрать время перед очередной поездкой на фронт, чтобы сфотографироваться.

Он пришел по-походному торопливый, в красноармейской шинели и высоком шлеме со звездой. Несмотря на свою деликатность, он не мог скрыть, что торопится вернуться к ответственным фронтовым делам.

Надо сказать, что внешность М. В. Фрунзе была чрезвычайно выигрышной для фотопортрета. Передо мной был герой фронта, приехавший прямо с места боев. В длинной до полу облегающей его фигуру шинели с алыми полосами, нашитыми поперек груди, в остроконечном шлеме, с большой пушистой бородой он был само воплощение революционной романтики. Но я не доверился внешней яркости композиции. И сам М. В. Фрунзе в его человечности и благородной простоте, и среда, и вся жизнь казались мне настолько строгими и аскетическими, что любой эффект выглядел бы фальшивым. Я сделал скупой, лаконичный поясной портрет. Может быть, следовало бы поступить иначе. Отказавшись от эффектного изображения, от яркости, я упустил признаки своеобразия романтики тех лет. Сейчас я искал бы, вероятно, способы передать героико-романтическую атмосферу эпохи гражданской войны, не прибегая к пышности, к броской композиции. И, возможно, нашлись бы такие средства.

Когда я приехал со всей своей громоздкой аппаратурой к возглавлявшему в те годы Государственное издательство В. В. Воровскому, ко мне вышел благородной внешности человек, в облике которого явно сказывалась сдержанность, внутренняя интеллигентность, воспитанность. У него были мягкие движения, тонкое, одухотворенное лицо.

В. В. Воровский недавно вернулся из Швеции. Он заинтересованно расспрашивал меня о том, как идут дела в первой государственной фотографии, которая была в его ведении по линии издательства, указывал на важность печатного распространения фотопортретов членов советского правительства. Весь внешний облик В. В. Воровского — революционера-профессионала, бледное, матовых тонов лицо, светлая бородка, пенсне, манера держаться, тихий голос, вежливость, тонкая нервная рука, показался мне похожим на облик А. П. Чехова в известном портрете Браза. Таким «чеховским» я и сделал портрет Воровского. В. В. Воровский сидит в углу дивана, опершись на его ручку. Согнутая в локте рука обхватила в задумчивом жесте светлую бородку. Освещением подчеркнуты три глубокие, удлиненной формы складки между бровями на лбу. Стекла очков в золотой оправе совершенно прозрачны, и глаза смотрят прямо в лицо зрителю. Взгляд светлых глаз упорен и настойчиво следует за вами. Белая манжета образует световой акцент. Правое плечо придает композиционную устойчивость, так как оно свободно развернуто и шире сокра-

щенного наклоном левого плеча. Расплывчатый узор ткани на высокой спинке дивана придает мягкость фону, рельеф рисунка которого ослаблен.

Мне хотелось в портрете В. В. Воровского передать не только черты государственного деятеля, но и человечность характера, типичную для советского руководителя, для революционера (фото 6).

ОБЩЕСТВЕННОЕ ЛИЦО ФОТОГРАФА

Время моего окончательного переезда в Москву совпало с началом интенсивной общественной жизни во всех областях фотографии.

Весь этот период, с середины двадцатых годов вплоть до Великой Отечественной войны, ознаменован огромными переменами в фотографическом мире, небывалым темпом развития фотомастерства. Перед каждым из нас открылось широкое поле деятельности, неограниченные возможности роста.

С каждым днем заметнее становилось исчезновение частных фотографий, появились новые формы работы — фотомастерские, фотоателье, фотостудии при тех или иных государственных учреждениях, общественных, кооперативных и т. п. организациях. Само собой разумеется, что это оказало большое влияние на труд фотографов. Государственные фотостудии с большим штатом, крупным промфинпланом, новой организацией труда, оснащенные великолепной аппаратурой и принадлежностями, разнообразными химикалиями и т. п., — все это не имело ничего общего с фотографией частника. Чрезвычайно важным было и то, что в этих условиях фотографы, освободившись от личных денежных взаимоотношений с заказчиком, почувствовали себя независимее, получили право отстаивать свои принципиальные взгляды на фотоработу. Наконец фотограф перестал быть кустарем-одиночкой, человеком, оторванным от общественной среды. Он обрел коллектив, начал работать бок о бок с товарищами по профессии, вступил в деловые отношения с членами коллектива. Мы получили возможность делиться друг с другом опытом, обогащать свои знания, обучать молодежь.

Труд в коллективе изменил психологию фотографа. Конкуренция уступила место товарищескому соревнованию. Правда, еще долгие годы в нашей среде воскресали пережитки прошлого, однако же нельзя даже сравнивать современного фотомастера с дореволюционным фотографом.

Дело не ограничивалось коллективом внутри той или иной мастерской, студии — фотография стала достоянием общественности. Фотографов-профессионалов объединил союз, появились курсы, выставки, печатные органы.

МГСПС организовал, например, курсы для руководителей заводских фотокружков. Роль организатора была возложена на меня, занимались в моем павильоне. В фотокружках на заводах и фабриках фотodelу обучались любители, они обслуживали заводские стенгазеты и щиты, где вывешивались портреты лучших производственников, работали для фабрично-заводской прессы, устраивали выставки членов фотокружков. Из этих кружков впоследствии вышли многие профессионалы-фотокорреспонденты. Курсы, повышающие квалификацию руководителей фотокружков, сыграли, бесспорно, важную роль в развитии фотолубительства.

Было создано Всероссийское общество фотографов, чья довольно многообразная деятельность развивалась под лозунгом: «Нести фотокультуру в массы». Общество основало курсы для иногородних членов ВОФ, профессионалов-фотографов. Культкомиссия устраивала специальные собрания членов ВОФ, на которых читались лекции.

Со всех концов Советского Союза съехались фотомастера. Были привлечены лучшие педагогические силы. Лекции по истории фотографии читал А. М. Донде, по оборудованию фотолабораторий — П. В. Кленников, по лабораторным работам, негативному и позитивному процессам — В. И. Улитин, по основам художественной светописы — М. С. Напелъбаум и т. д. Помимо лекций и докладов по художественной фотографии была введена практика, в павильоне производились опытные съемки. Иные лекции носили общеобразовательный характер, повышали культурный и политический уровень слушателей по теории и истории искусства, живописи, по общественным наукам. Были проведены экскурсии в музеи, в Третьяковскую галерею, на кинофабрику. О том, как много дали эти курсы иногородним слушателям, свидетельствует запись одного из курсантов: «Очень жаль, что мне пришлось слушать лекции по фотографии не на 20-м году моей жизни, а только на 49-м»^{*}.

В 1926 году в Москве начал выходить журнал «Фотограф» — орган Всероссийского союза фотографов. Трудно переоценить значение печатного органа фотографов, журнала, на страницах которого решались творческие проблемы, вопросы мастерства, техники фотографии, демонстрировались лучшие фотоработы. Мы сразу почувствовали себя членами

^{*} П. В. Стрельников, Впечатления и итоги, журн. «Фотограф», 1929, № 1.

огромной семьи советского искусства. Да, общественностью, государством фотография была уже безоговорочно признана как творчество.

В первом номере журнала была опубликована статья А. В. Луначарского «Фотография и искусство», в которой он писал: «...смешно видеть в фотографии только рабыню природы, которая якобы без всякого участия творческого акта регистрирует то, что находится пред ее «объективом», от самого названия которого как будто веет холодом бесстрастного протоколирования» *.

А. В. Луначарский затронул важный вопрос для развития советской художественной фотографии.

«Ни на одну минуту не полагаю я, будто фотография может быть истребительницей рисования и живописи».

Я вспоминаю, как эти же самые вопросы дебатировались при возникновении кино: а что если кино заменит или уменьшит значение театра? Жизнь ответила на эти вопросы дальнейшим развитием театрального искусства.

«...Фотографы... претендуют на звание художников, хотя в чрезвычайно значительной мере их художественные приемы механизированы или, если хотите, химизированы в самой сущности их работы. Уже то, что достигнуто фото- и киноискусством, свидетельствует о том, что в этом месте мы торжествуем победу. Своими методами, которые казались ужасными и разрушительными для человека карандаша и кисти, которые казались ему мертвящими, фотография добивается подчас изумительной жизненности, изумительной теплоты лирики или широты эпоса, фотографическая фактура приобретает все более богатства и гибкости» **.

В этой же статье А. В. Луначарский пишет о том, что он говорил мне в личной беседе. Я уже рассказывал, как взволновали и окрылили меня тогда его слова о фотонискусстве. «Достаточно посетить любую хорошую современную фотографическую выставку, чтобы видеть, что фотограф может быть хорошим психологом и как портретист может выражать очень тонкие нюансы своего поэтического восприятия природы, может конкурировать с гравюрой и законченным рисунком, художественно вводя соответственные технические элементы в свое произведение».

Мы часто фотографировали А. В. Луначарского и почти у каждого из нас были его снимки.

Помню, в 1926 году мы организовали в рабочем порядке фотовыставку. На ней было представлено 14 портретов работы разных фотохудожников и устроено их обсуждение.

* А. В. Луначарский, Фотография и искусство, журн. «Фотограф», 1926, № 1—2.

** Там же.

Анализ портретов одного и того же лица, выполненных различными мастерами, очень много дал нам, выявил творческие индивидуальности каждого мастера и снова подтвердил, что фотография — отнюдь не механическое копирование натуры.

В одной из теоретических статей журнала я нашел глубоко удовлетворяющее меня утверждение, что «портрет может быть вообще самое интересное в фотографии» *.

Автор статьи считает, что различные результаты при съемке портрета одного и того же лица разными мастерами доказывают, что фотография — художественный метод изображения. В фотографии так же, как и в живописи портреты, сделанные разными художниками, не тождественны и в различной мере схожи с моделью.

Журнал «Фотограф» затрагивал множество самых разнообразных, насущных для фотографии вопросов; здесь были и статьи об изобретательстве в фотографии, и о пластичности изображения, и об источниках света, о составах проявителя, о качестве бумаги. У каждого из мастеров, участвовавших в журнале, было свое творческое лицо. В журнале принимали участие пейзажисты Ю. П. Еремия, П. В. Клепиков, Н. П. Андреев, В. И. Улитин и фотокорреспонденты Д. Дебабов, А. Шайхет, Б. Игнатович, М. Альперт и другие.

Журнал имел очень важное значение для роста идейно-культурного уровня советского фотографа. Мы все с увлечением писали статьи, много спорили о способах освещения, о разнообразных технических приемах.

Фотографы нападали на меня за то, что я недодерживал негативы. Э. С. Бендель, например, писал: «Получить недодержанный негатив бесосознательно легко, а сознательно еще легче, но фотография таковой не приемлет, так как основной элемент ее — нормальный негатив. С нормального негатива при разнообразии способов позитивной печати на всевозможных бумагах можно получать гамму полутонов от резко-контрастных до самых мягких и наоборот; эти благоприятствующие данные не спасут недодержанного негатива, так как в нем отсутствует рисунок, т. е. самое существенное» **. В этих словах Э. С. Бенделя выражалась точка зрения большинства мастеров. Но мне трудно было согласиться с ними.

Я не считаю четкость рисунка, резкость изображения самым главным, мне кажется более существенным передать человеческие переживания, настроение. А этому зачастую мешают одинаково рельефно выписанные детали. При еле заметной недодержке негатива человеческое ли-

* Проф. А. А. Сидоров, Портреты А. В. Луначарского в художественной фотографии, журн. «Фотограф», 1926, № 9—10.

** Э. С. Бендель, Работа культкомиссии, журн. «Фотограф», 1928, № 1—2.

цо акцентируется, ибо все окружающее его стушевывается. И зрителю предоставляется возможность что-то домыслить, в какой-то мере проявить фантазию.

Мне всегда казалось, что произведение, которое дает пищу уму и воображению зрителя, более ценно, нежели такое, в котором все сказано, выписано до малейших подробностей.

Вероятно, все мы в своих спорах допускали немало ошибок, но наши дискуссии приносили нам пользу.

Мы помещали свои портреты в журнале.

Возобновившее свою деятельность Русское фотографическое общество посылало через ВОКС фотографии советских фотомастеров на зарубежные выставки в Лондон, Париж, Милан и т. д. Выставлявшиеся и премированные снимки, как правило, опубликовывались в журнале «Фотограф». В № 1—2 за 1926 год был помещен, например, мой портрет «Шейлок», выставившийся на Международной выставке декоративных искусств и награжденный золотой медалью (Diplome d'honneur) в Париже в 1925 году, и премированная в лондонском салоне фотография «Иосиф и жена Потифара». Этот снимок в некоторой мере показателен для моих эстетских увлечений.

Мне как-то пришлось видеть в иностранном журнале рисунок: на кушетке, среди разбросанного белья и измятых подушек, лежит обнаженная женщина, поникшая и опустошенная, а позади нее фигура уходящего мужчины, одетого в пальто с меховым воротником, в цилиндре, в руках у него палка с золотым набалдашником.

Блеск набалдашника на темном фоне особенно мне запомнился. Уже уходя, почти спиной к женщине, он поворачивает голову и смотрит на нее совершенно безразличным взглядом, как на вещь. Если память мне не изменяет, картина называлась «Апрэ». Вся обстановка, альков и кушетка «Луи XVI» были написаны в «парижском» стиле и выглядели довольно пошло.

Но мне понравился в картине ритм, композиция, движение, которое усиливалось двумя разными направлениями фигур. Я решил использовать эту композицию для другой темы.

Артистка, которая впоследствии позировала мне на моих лекциях для иногородних фотографов, согласилась быть натурщицей для этой картины. Высокая, стройная, с длинным худым телом, туго обтянутым кожей, она лежала почти спиной к зрителю. Ее лицо, острое, повернутое в профиль, напоминало камею, взгляд был устремлен в сторону удаляющегося мужчины, фигура которого виднелась на втором плане. Он почти бежит от нее. Рука в драматическом жесте лежит на голове. Здесь речь идет не о пресыщении, — это уход от соблазна. Я назвал мою картину «Иосиф и жена Потифара». Честно говоря, меня волновал не столько

библейский сюжет картины, сколько размещение в кадре фигур, мужской и женской модели, построенных на движении в резко противоположных направлениях. Я стремился передать главным образом ритм в картине (фото 87).

Примечательно, что эта фотография, бесспорно эстетского характера, от которого я в последующие годы решительно отказался, произвела впечатление на зарубежной выставке.

Совсем иного плана опубликованная в одном из номеров журнала жанровая фотография «Беспризорные» — жизненная сценка, работа над которой запечатлелась в памяти, потому что связана с моей попыткой принять участие в деятельности кино. А кроме того, очень уж хорошо запомнились образы ребят, которых я снимал для этой фотокартины.

Кино я впервые увидел в 1908 году в провинциальном городе, в помещении небольшого магазина. Магазин служил залом ожидания, а складское помещение — зрительным. В зале ожидания стояла заводная пианола и два ящика со стереоскопическими панорамами. Здесь же выступал звукоподражатель. Этот «музыкант» свистел соловьем и лаял собакой. Кинотеатр тогда назывался «Иллюзион».

Вполне естественно, что я был захвачен новым видом искусства. Но как проникнуть в эту область?

Условия моей жизни и работы и, главное, тот факт, что кинодело было засекречено предпринимателями, — все это оказалось непреодолимым препятствием.

Через несколько лет в Петербурге я снова пошел искать работу на кинофабрике Дранкова. Но, как видно, фотографов, желающих стать кинооператорами, было слишком много. Да к тому же киносъемка в России только начиналась, и в одном лице Дранкова совмещались и хозяин фабрики, и ее директор, и кинооператор, и лаборант.

Прошло много лет, кинематография в нашей стране достигла огромного размаха. Я вспомнил о своей старой мечте и отправился на московскую кинофабрику «Русь» попытать счастья. Один из директоров отнесся ко мне благосклонно и пригласил работать. Я впервые увидел такой громадный съемочный павильон с несметным количеством источников света.

Наблюдая за киносъемками, я понял, что от творческой работы кинооператора зависит светописная часть картины, что кинооператор является интерпретатором замысла режиссера.

Мне, пожилому ученику, чтобы ознакомиться с кинопроизводством, было предложено поработать в качестве фотографа для рекламных съемок.

В картине, к которой меня прикрепили, участвовали беспризорные дети (снимался фильм режиссера Н. Экка «Путевка в жизнь»). В то

время существовал в кино такой порядок: фотограф делал снимки некоторых наиболее ярких кадров картины по ходу съемки фильма. В очень редких случаях режиссер останавливал киносъемку для фотографа на одну-две секунды. Таким образом, роль фотографа сводилась к чисто хроникерской, даже просто технической работе. Ему не дано было право вносить изменения в композицию кадра, по-своему ставить свет и т. п.

Мое предложение сделать цикл самостоятельных съемок для фотоплакатов было отвергнуто. Сегодня эти фотоснимки заменены в основном живописными плакатами. Живописный язык плаката доходчивее, привлекает к себе внимание прохожего, заинтересовывает своим лаконизмом. По сути дела работа фотографа в кино не была органически связана с киноискусством. Присмотревшись же к творчеству операторов и поразмыслив хорошенько, я почувствовал, что у меня преобладает скорее склонность к статическому кадру, чем к «движущейся фотографии», как тогда еще называли киносъемку.

Так я навсегда расстался с мыслью стать кинооператором.

Все же мне удалось сделать небольшое количество снимков на кинофабрике «Русь», скомпонованных по собственной инициативе. Я снял несколько портретов типажа, сделал снимок карусели в движении. Это была благодарная тема: ветром развеваемые платье и волосы, веселое, счастливое выражение у катающихся.

Кроме того, я снял группу беспризорных. Меня поразила талантливость этих детей из народа. Беспризорные мальчишки позировали, то есть укладывались, усаживались самостоятельно, и всегда интересно для художника. Один из них по собственной инициативе стал чинить рубашку. Другой лег спиной к аппарату и повернул голову в профиль. Тени их фигур на стене сарая, у которого я их снимал, образовали выразительный рисунок.

В то время лучшие фотографы объединились вокруг журналов «Фотограф» и «Советское фото». Это была большая группа квалифицированных мастеров — профессионалов портретной фотографии, пейзажистов и талантливых фоторепортеров. Фотография заняла достойное место в ряду изобразительных искусств. Большим успехом справедливо пользовались работы Н. П. Андреева (из Серпухова), о котором я уже писал. Вспоминаю его картину «Закурил». Посреди двора стоит крестьянский парень в лаптях, в высокой бараньей шапке, локтями он поддерживает вилы и прикуривает самокрутку, ладонями защищая огонь от ветра.

Эта сцена передана с безыскусственной правдивостью и мягкостью, с любовным отношением к самой теме. Напечатано фото было бромомасляным способом, удачно скрывшим «фотографичность» снимка. Картина «Закурил» хорошо была принята на наших и зарубежных фотовыставках.

Вспоминаю портреты высокой квалификации фотографа Э. С. Бенделя, весьма образованного человека, владевшего и карандашным рисунком. Фотографа-художника В. И. Улитина всегда отличало стремление избежать штампа. «Этюд» В. И. Улитина, его пейзаж «Зимой» — отнюдь не заурядные фотографии, в них чувствуется фантазия автора, его одаренность, творческая индивидуальность. П. В. Клепиков — тонкий пейзажист. Талантливо выполнен его этюд с веткой на первом плане, дающей ощущение перспективы. Этот прием характерен для его творческой манеры.

А. И. Горюштин принадлежал к мастерам, которые выделялись на общем фоне массы фотографов-портретистов. Он работал главным образом в традициях старой классической школы. В его снимках всегда ощущалась глубокая продуманность, стремление к совершенству рисунка, настойчивые поиски способов вывести фотографию из области ремесла.

Хочу назвать еще фотографа-художника Е. Я. Элленгорна из Твери (ныне Калинин), неутомимого, творчески ищущего человека, показавшего также хорошее владение процессами трехслойной цветной фотографии в приложении к портрету.

Не могу не упомянуть театрального фотографа М. А. Сахарова, создавшего богатейшую, единственную коллекцию снимков театральных постановок, переданную им в негативах в музей московских театров.

Особое место занимали фотоработы Вассермана (ученика Фишера). Он покрывал свои негативы лаком и на фоне выцарапывал пейзажи. Увеличенные на матовой бумаге до размера 24×30 см, эти снимки теряли сходство с фотографиями, воспринимались как своеобразные гравюры.

Незаурядным талантом обладал художник-фотограф А. М. Родченко. Мне, человеку, который привык десятилетиями смотреть на расположенное прямо перед аппаратом человеческое лицо, искать в каждой его черточке признаки характера, переживания, трудно было примириться с необычными ракурсами Родченко, с преувеличенными наклонами головы в его портретах, снятых сверху, будто с какой-то высоты. Широко известен, например, портрет поэта Н. Н. Асеева в шезлонге, снятый сверху. Однако нельзя не признать своеобразного дарования Родченко и его глубокого проникновения в иных снимках в человеческую психологию, например в портретах В. В. Маяковского, особенно поздних, и некоторых других.

Наконец, снова повторяю, — богатым художественным чутьем отличались великолепно, мастерски выполненные работы киевлянина Н. А. Петрова, теоретическая и практическая деятельность которого сыграла большую роль в истории развития фотоискусства.

Слов нет, в те годы уже появилось немало фотомастеров, показавших работы, которые свидетельствовали об авторской индивидуальности,

о творческом подходе к труду. Революция способствовала не только росту того или иного фотографа. При Советской власти неизмеримо выросло значение фотографии в целом.

К этому же времени относится начало организации широко практиковавшихся затем фотовыставок, где экспонировались лучшие работы различных жанров. Особенно отчетливо запечатлелась в моей памяти одна из московских выставок фотомастеров, организованная Комитетом по делам искусств. Высокого уровня достиг фоторепортаж, который отображал достижения первых пятилеток, колхозное строительство, рост материального благосостояния и культурного уровня страны.

Фоторепортаж имел большое значение для развития фотографии как искусства. Он вывел фотографию из условной обстановки павильона в самую гущу жизни. Он сделал фотографию сюжетной, динамичной, оказалась наиболее оперативным средством отражения нашей советской действительности. Именно в связи с развитием фоторепортажа фотография была признана советской общественностью как искусство.

Фоторепортаж занял самое видное место как на Московской выставке, так и впоследствии на Всесоюзной выставке фотоискусства. На ярких, своеобразных снимках М. Калашникова, Я. Халипа, Д. Дебабова, Г. Петрусова, М. Прехнера, А. Шайхета, А. Скурихина, М. Альперта, Б. Игнатовича и других посетители выставки узнавали живые лица советских людей, социалистические стройки, повседневную нашу жизнь.

Обычно каждая фотовыставка сопровождалась обсуждением экспонированных работ. И эти многочасовые собеседования, ярые споры по теоретическим вопросам, основанные на анализе конкретных работ, приносили нам огромную пользу.

Припоминаю одну из дискуссий о формализме в фотоискусстве, которая отчетливо показала, как изменился уровень фотографии за годы Советской власти.

На дискуссии разгорелись споры о месте фотомастерства, об отношении фотографии к живописи. Ясного и единого представления еще не было. В одних выступлениях сказывалось тлетворное влияние зарубежного фотоформализма, другие фотографы говорили о каких-то особых, не свойственных иным областям искусства задачах фотографии. Эти утверждения также всегда вызывали у меня протест. Фотографу, десятилетиями работавшему над изображением реального человеческого лица, были органически чужды взгляды на фотографию как на совсем особый вид творчества, задачи которого якобы отличны от задач смежных искусств.

Теперь я не согласен бы и с противной точкой зрения, которая, грубо говоря, сводилась к тому, что фотография должна идти по стопам живописи. Сторонники особых путей фотографии слишком широко пони-

мали заимствование у живописи. Даже дымку на горизонте в фотопейзаже они считали не отражением действительности, а подражанием живописи. Разумеется, это неверно.

В то же время мысль о тождественности фотографии и живописи таит в себе большие опасности для фотографа-художника. Казалось бы, подражая лучшим мастерам живописи, мы тем самым выводим фотографию из области техники и приобщаем ее к искусству. На деле же, если у фотографа хватало вкуса копировать передовых мастеров живописи, таких, как И. Репин, В. Серов и другие, это безусловно шло на пользу фотомастерству — как школа. Но простое подражание живописи, графике лишает фотографию самостоятельности. Фотография имеет свой язык, свои средства выразительности, занимает свое место среди изобразительных искусств. Те мастера фотографии, которые повторяли за великими художниками композицию, освещение, старались даже создать иллюзию живописного мазка из чисто формальных соображений, лишь бы быть похожими на известных художников, шли по неправильному пути.

Сейчас взаимоотношения фотографии с живописью мне представляются следующим образом: их объединяют общие задачи, и во имя осуществления их фотография обязана учиться у живописи, претворяя ее огромный опыт, ее законы и достижения. Подчеркиваю, не повторять механически, а творчески переосмысливать, претворять в новом виде искусства, сообразуясь с его законами композиции, освещения и т. п., с его изобразительными средствами, специфическими закономерностями.

На выставке были работы молодых профессионалов, которые в погоне за оригинальностью создавали опять-таки штамп. Явление закономерное, ибо тот, кто ставит перед собой задачу быть оригинальным, не может достигнуть успеха. Подлинная незаурядность, свежесть — это свое видение мира, свое отношение к жизни, к изображаемому предмету — искреннее и самобытное, а не преднамеренное стремление к оригинальности.

Портретов на выставке было мало, и почти все они отличались слащавостью. Касаясь всех этих вопросов, я в своем выступлении повел речь также о воплощении образа советского человека в фотоработах независимо от жанра, будь то портрет или индустриальная картина.

Многие молодые фотокорреспонденты, снимая во всех подробностях, с разных точек советские машины, забывали человека, который создавал их и пользовался этими орудиями труда. Увлеченные небывалыми успехами советской индустрии, фотокорреспонденты в те годы (впрочем, так же как и живописцы в определенный период) действительно впадали в эту ошибку. Я же считал портрет обязательным и для фотокорреспондентов, потому что человек знаменует собой эпоху.

Подобного характера споры, дискуссии по творческим вопросам, обычные для литераторов, художников, живописцев, в нашей среде были

событием, ибо, как я говорил уже, в старом мире профессионалы-фотографы не имели понятия о творческом общении, о полнокровном коллективе, который живет широкими общественными интересами. Помимо «Фотографа» в те годы выходил еще журнал «Советское фото», а в 1931 году было основано «Союзфото», организация, которая снабжала фотомиллюстрациями всю прессу.

Я далеко не полностью воспроизвел общественную жизнь, в атмосфере которой работал советский фотограф. Я осветил лишь основные вехи, русла, по которым потекла наша деятельность после революции, для того чтобы читатель хоть в общих чертах представил себе, как разительно переменились условия работы всех фотографов, в том числе, разумеется, и мой.

Только теперь, подводя итоги своей долгой жизни, я в состоянии понять, как обогатился мой творческий опыт при Советской власти. Я был бы неискренен, если бы утверждал, что после революции путь мой стал легким и свободным от помех. Нет, немало еще было затруднений и бытового и творческого характера — по-прежнему частенько приходилось бороться, терпеть обиды в своей среде, упреки то в формализме, то в технической небрежности. Хоть и в гораздо меньшей степени, но продолжались порой столкновения с заказчиком, сохранившим косные представления о фотографии, требовавшим мещанской красоты, зализанных, гладеньких фотокарточек. А каждый творческий человек понимает, как мешает работать отсутствие признания, как необходима моральная поддержка. Наконец и сам я испытывал сомнения, не иссякали мои стремления искать способов совершенствовать фотоработу.

Но все это не идет в счет по сравнению с преимуществами, которые я теперь обрел. Как унижительно была денежная зависимость от заказчика, от его вкусов и требований, я по-настоящему почувствовал лишь тогда, когда разделался с собственной частной фотографией и начал работать в фотостудиях Общества пролетарского туризма, Инснаба и др. Как обогащает творчески и профессионально общение со средой, я понял после того, как стал преподавать на курсах, принимать участие в дискуссиях, возглавлять культсекцию в ВОФе и т. п.

Да о чем тут говорить, что может быть общего между работой одиночки, который экспериментировал в четырех стенах, задыхался, не находя применения своим силам, и человеком, перед которым распахнулась широкая дорога. Иди ищи, учись, смотри, действуй, создавай — все зависит от твоей энергии, от твоей трудоспособности, от твоего таланта. У тебя есть среда, есть зрители и судьи, есть коллектив и общественность.

Необычайно много дали мне поездки по Советскому Союзу в предвоенные годы.

Фотоорганизации различных городов устраивали встречи с мастерами, на которых мы делились своим опытом. Помню одну из встреч в Ленинграде, организованную в помещении Центрального Дома работников искусств, куда меня пригласили провести беседу о фотоискусстве. Я выезжал с докладами по просьбе фотоорганизаций в Киев, Челябинск, Свердловск, Днепропетровск, Баку, Тбилиси и другие города, и везде фотографы-профессионалы проявляли огромный интерес к вопросам фотоискусства. Особенно острые вопросы поднимались в Свердловске, где фотокорреспонденты составляли большинство собравшихся.

В городе Горьком я в течение месяца вел практические занятия с местными фотографами. Помню, мы обсуждали вопрос о композиции, о свободном пространстве в портрете, о том, как много может сказать каждый кусочек фона, на котором изображен человек. А. М. Горький, например, изображен во весь рост, стоя почти у среза рамы, не в центре, а слегка в стороне. Создается впечатление идущего на зрителя человека.

Я демонстрировал три варианта композиции. Предмет изображения оставался на одном и том же месте, в то время как передвигалась рамка так называемого кадра. В соответствии с местом, которое занимал человек в кадре, создавались различные впечатления: когда человек стоит в центре кадра — ощущение устойчивости положения; если он помещен справа или слева от центра, — казалось, что он либо входит, либо уходит. То же самое я продемонстрировал с помощью человека, сидящего на грехместном диване. Не менялись ни поза, ни поворот головы, ни освещение — менялось только место на кушетке. Когда человек сидел в центре дивана, фигура оказывалась в статичном состоянии, в левом углу — та же поза создавала настроение интимности, в правом — впечатление, что человек сейчас встанет.

Эти беседы были, бесспорно, плодотворны. В фотографической среде, не только столичной, но и на периферии, проснулся живой интерес к проблемам фотомастерства, к вопросам эстетики, типизации натуры. Все это, разумеется, было связано с общим подъемом культуры народа, с духовным ростом не только фотографа, но и заказчика.

До сих пор я встречаю своих слушателей, жителей городов, где я побывал. Недавно ко мне прямо с вокзала явился один фотограф из Ростова-на-Дону. Он пришел рассказать о своих успехах и затруднениях, посмотреть мои новые работы.

В те же годы я сделал целый ряд портретов руководителей партии и правительства, товарищей А. А. Андреева, С. М. Буденного, К. Е. Ворошилова, А. А. Жданова, М. И. Калинина, В. В. Куйбышева, А. И. Микояна, И. В. Сталина, Н. С. Хрущева, Н. М. Шверника, М. Ф. Шкирятова и других.

Сделал портрет Г. М. Димитрова (фото 2), снимал на Первом съезде советских писателей А. М. Горького, М. Шолохова, А. Фадеева, К. Федина, И. Эренбурга (фото 93). Фотографировал участников национальных декад, деятелей литературы и искусства, челюскинцев, снимал съезды, конференции и т. п.

Тогда же была организована моя вторая отчетная выставка, на которой были представлены портреты многих деятелей советского искусства и литературы тех лет.

ВТОРАЯ ОТЧЕТНАЯ ВЫСТАВКА

Выставка была приурочена ко дню пятидесятилетия моей деятельности, организована ЦК работников искусств в помещении Клуба мастеров искусств в 1935 году. Было выставлено 400 портретов.

Первая отчетная выставка, в 1918 году, состоялась по моему личному почину, который получил поддержку наркома просвещения, вторая же создавалась по инициативе общественных организаций, профсоюза работников искусств. Это обстоятельство еще раз показывает, как за это время выросло значение фотографии, которая завоевала авторитет, заняла прочное место в Советской стране. Огромную помощь в организации выставки оказал писатель Павел Андреевич Бляхин, он был тогда председателем ЦК Союза кинофотоработников. Административная часть лежала на директоре Центрального Дома работников искусств Б. М. Филиппове; благодаря его энергии, умелому руководству удалось сделать хорошую выставку.

В 1918 году в Петрограде выставку посещали либо случайные люди, либо узкий круг деятелей фотографии, на этот раз на разосланные ЦК Рабис и ЦК Союза кинофотоработников приглашения откликнулись широкие круги общественности. Интерес к выставке со стороны ведущих актеров, писателей, а в особенности художников — П. П. Кончаловского, И. Д. Шадра, В. И. Мухиной, Кукрыниксов, Бор. Ефимова и других, — также, мне кажется, говорит об успехах фотографии, которая вошла в семью искусств.

Иной, чем прежде, характер стали носить мои работы. Изменилось общественное положение фотохудожника, повысился уровень его интересов. Но одновременно за эти годы изменилась и «публика», то есть человек, над портретом которого я работал.

Как я говорил уже, этот новый человек потребовал новой трактовки, иных методов работы над портретом.

Вот пришел сниматься представитель нарождающейся советской интеллигенции. Его внешность говорит о том, что раньше он занимался тяжелым физическим трудом. Еще видны мозоли на его руках. Его походка грузна, спина согнута, лицо обветрено — все признаки дореволюционного труженика. Ныне обогатился его внутренний мир, человек успешно повышает свое образование, политическую грамотность. Для художника возникает задача: найти признаки для раскрытия образа этого нового человека. Лицо его таит новые качества, их надо уметь отыскать. И здесь не могут решить вопрос ни мои световые пятна, ни гармония линий, ничто из того, чем я удовлетворялся в своей прежней практике. Итак, два пути: путь внешнего показа, поиски картинности и красивых пятен, световых гамм и другой путь — самоограничения, с тем чтобы самыми скромными внешними приемами создавать цельные, содержательные образы.

Сегодня вопрос о портрете советского человека стал несколько проще по сравнению с тем временем, ибо за истекшие годы духовного роста, повышения материального благосостояния трудящихся, механизации труда в большой мере стерлись физические следы тяжелой дореволюционной жизни, а в облике молодого поколения их вовсе трудно обнаружить.

Менялся и меняется, духовно обогащается советский человек и заставляет искать все новые и новые признаки своего внутреннего содержания.

Портретист прошлого писал законченные типы. Нам же приходится иметь дело с характерами, постоянно развивающимися, раскрывать в портрете движение от старого к новому.

Делая снимки наших передовых людей, я не раз наталкивался на обстоятельства, которые затрудняли работу и вместе с тем давали ей новое направление. Эти люди категорически отказывались быть изображенными как знаменитости, избегали преувеличения внимания к своей особе. А ведь показать простоту и скромность, озаренную героической идеей, творческой мыслью, очень трудно. Это могут подтвердить и художник, и актер, и музыкант, и литератор.

Изображая скромную натуру внутренне большого человека, приходится самому быть очень скромным и выдержанным в своих приемах. Ничего нельзя давать кричащего, подчеркивающего, претенциозного, вычурного в композиции, освещении.

Но прежде всего надо подойти ближе к человеку социалистического общества, присмотреться к нему внимательнее, изучить его психологию, чтобы научиться находить признаки его внутренней сущности, которые не бросаются в глаза, не афишируются их обладателями. Все советское искусство — кино и литература, театр и живопись — обратилось к образу

нового человека. Запечатлеть его облик в фотопортретах было моей профессиональной обязанностью. Понятно, что и мне пришлось глубоко и серьезно задуматься над внутренним содержанием человека, обогащенного новыми чертами характера, искать способы отображать своеобразие строя его мыслей и чувств.

Мои старания не пропали даром — результаты сказались уже на второй отчетной выставке.

Психологические характеристики прежних портретов были во многом еще внешними, поверхностными, экспонируемые теперь глубже вскрывали человеческую индивидуальность. У меня уже образовался некоторый навык распознавать характер того или иного советского человека по различным признакам и находить средства выявлять его. Все дальше и дальше я уходил от своих прежних увлечений внешними эффектами, от подчеркивания своих приемов и одновременно от подражания живописным произведениям. И особые способы печати, вроде «гумми», и изощренная игра света, и вычурные линии ушли в прошлое.

Теперь, работая над портретом, я был поглощен единственной задачей — раскрыть душевный мир человека, который стоит перед аппаратом, воплотить присущие ему особенности.

И все же было бы неверным говорить, что все портреты, представленные на второй отчетной выставке, были подлинно реалистическими произведениями. Прошли годы, и я понял, что и тогда еще нередко ошибался, но причины этих ошибок теперь стали иными. Не погоня за красотой, не стремление к необычности побуждали меня совершать их. Дело в том, что я не научился еще достаточно хорошо отличать случайные признаки индивидуальности человека от тех, которые раскрывают основные, определяющие натуру черты, принимал второстепенные детали во внешнем облике человека, в его манере держаться за главные. Не обрел способности отмечать лишние подробности. К тому же иногда и утрировал жест модели, был слишком щедр в композиционном построении, а позже даже стилизовал портрет.

Однако в портретах, представленных на второй отчетной выставке в 1935 году, образ советского человека раскрылся ярче, выпуклее, реальнее, чем на предыдущей.

27 января 1935 года состоялось открытие выставки и юбилейного вечера под председательством П. А. Бляхина.

В связи с пятидесятилетием моей творческой деятельности в области фотоискусства мне было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

С удовлетворением и благодарностью должен сказать, что присвоение мне звания (а это было первое звание, присвоенное фотографу) знаменовало собой признание того нового положения, которое заняла фотография.

Звание свидетельствовало о том, что наша советская общественность признавала фотографию как один из видов искусства, как дело ценное и нужное обществу.

Во время подготовки выставки мне довелось встретиться с интереснейшими людьми.

В Клубе художников в Ветошном переулке и в Клубе театральных работников в Старопименовском переулке производились съемки для выставки; мне посчастливилось делать портреты лучших советских писателей и художников, архитекторов и скульпторов, артистов и режиссеров, композиторов и музыкантов. Общение с талантливыми людьми, беседа с ними в процессе съемки, возможность наблюдать за их поведением перед аппаратом обогатили мои познания в области человеческой психологии, повлияли на мое творчество. Как жалею я сейчас, что многое уже позабыто, что память сохранила лишь впечатления от встреч, но не их содержание.

Помню работу над портретом К. С. Станиславского, которого снимал у него на квартире. Маленький старинный дом в Леонтьевском переулке. Поднимаешься по деревянным ступенькам в комнату. У стены старинный, красного дерева диван, над ним — портрет девочки. Перед диваном — круглый стол, сбоку — мягкое кресло. В кресле сидел красивый седой человек. В квартире была благоговейная тишина. Я взгляделся в лицо Константина Сергеевича. Долгие годы жизни оставляют на некоторых лицах следы усталости, горечи, разочарования, иной раз озлобленности. Иногда ясно видишь признаки смирения, подчас удовлетворенности. На лице К. С. Станиславского лежала печать умудренности жизненным опытом и творческого вдохновения — трудно сказать, в каких именно чертах это сказывалось. Но я сразу, несмотря на свой возраст, почувствовал себя робко и смущенно. Мне показалось, что Константин Сергеевич знает и понимает что-то такое, что недоступно нам, простым смертным. Я уловил в его взгляде взыскательность и проницательность человека, который видит тебя насквозь и не прощает ни себе, ни другим недостатков и слабостей.

Константин Сергеевич показался мне похожим больше на ученого, чем на актера. В актере обычно чувствуется некоторая искусственность, поза в жестах, поставленный голос. Станиславский был естествен и непринужден.

Он улыбнулся, чуть приподнял одну бровь, немного прищурил левый глаз, и на лице образовалось выражение пытливо всматривающегося в жизнь человека. Что могло быть характернее для Станиславского — этого большого, вечно молодого художника и человека (фото 17).

Его удлиненная, полная благородного изящества рука потянулась за пенсне. Я попросил пока не надевать его: не хотелось, чтобы эти улы-

бающиеся, с пытливым искоркой глаза скрылись за стеклами. Вместе с тем мне подумалось, что пенсне — важная деталь для внешнего облика Константина Сергеевича, и я попросил его держать в руке пенсне.

Во втором снимке мне хотелось полнее схватить фигуру Станиславского, его осанку, весь комплекс индивидуальных черт. Я отодвинул аппарат, заложил пластинку в горизонтальном положении, попросил Константина Сергеевича положить руку на стол. Стол был покрыт белой с двойными цветными полосами скатертью. Столик с этой скатертью фигурирует на многих других фотографиях К. С. Станиславского.

Мне казалось банальным дать ему в руки книгу. Книга была положена на стол (фото 81).

Пока я снимал, к Константину Сергеевичу стали приходить его ученики. Они старались войти бесшумно, разговаривали шепотом, ловили взгляд Станиславского, каждое его слово. Я видел, каким огромным уважением он пользуется среди актеров.

Прощаясь, я хотел высказать Константину Сергеевичу, какое он произвел на меня впечатление. Но как это сделать? Будь я молод, я, наверное, скорее нашел бы способ выразить свое преклонение перед его талантом, перед его мудрой старостью. Может быть, я сказал бы о чувствах, переполнявших мое сердце. Но я безнадежно молчал.

Приехал сниматься Алексей Николаевич Толстой. Полнокровность жизнелюбивого таланта большого русского писателя, широта натуры, вкус к жизни во всех ее проявлениях — все это гармонически сочеталось с его крупной, полной фигурой, несколько чувственным ртом. Но, увидев на матовом стекле аппарата взятую крупным планом голову Алексея Николаевича, я понял, что аппарат, преувеличивая его полноту, придает образу несколько иной характер, тяжелит его. Когда-то, в давние годы, снимая композитора А. К. Глазунова, я посчитал нужным сузить его тучный корпус, он не гармонировал с внутренней сосредоточенностью, строгостью стиля углубленного в свой духовный мир музыканта. Здесь была другая задача: не было никакой необходимости скрывать округлую форму щек, полноту А. Толстого, ибо это не вступало в противоречие с его образом. Однако надо было сохранить присущие ему легкость, изящество, поэтичность (фото 44).

Я сильно осветил лицо Алексея Николаевича и тенью справа слегка срезал щеку. А кроме того, скомпоновал на фоне лица руку, которая держит массивную трубку и несколько заслоняет часть лица. Рука и трубка оказались на первом плане. Но меня это не смутило. Руки у А. Толстого были весьма выразительные, дополняли характеристику его; мне хотелось, чтобы были выписаны все складки руки, форма запястья, кисти, пальцев. Трубку я воспринял как обязательный элемент композиции. Вряд ли я отдавал себе отчет тогда, почему мое внимание с такой силой привлекла

трубка Толстого. Но вот недавно я прочитал в воспоминаниях Ю. Олеши об А. Толстом:

«Так у него происходило и с трубкой, и с пенсне, и с появившимся из кармана автоматическим пером, — вкус к жизни, чувственное восприятие мира, великолепная фантазия, юмор сказывались и в том, что, орудуя вещами, он их оживлял» *. Вероятно, именно поэтому я так бережно старался сохранить в портрете А. Н. Толстого и трубку и очки, осветив не стекла, а дужки, подчеркнув таким образом фактуру металла.

Яркая игра бликов, тяжелая трубка, крупная, выразительная рука, объемность лба и всей головы, округлость исполненного благожелательности лица, — сочетанием всех этих элементов, я стремился создать впечатление жизнелюбия, мощи таланта.

Фотохудожники в гораздо большей мере зависят от натуры, чем живописец, композитор или поэт. Однако же справедливые слова Гогена относятся, на мой взгляд, и к фотографу:

«Уклонение искусства от модели может быть более или менее заметным, но оно происходит в с е г д а. Ибо нет искусства, если нет преобразования. Даже тот, кто думает, что он копирует, даже он, если он действительно художник, преобразует модель по-своему, потому что предметы, «скопированные» им, являются нам окрашенными его личным мировосприятием. И ты согласишься, что всякий другой художник, равный ему и по таланту и по той же педантичной точности, изобразил бы эти предметы окрашенными иначе» **.

Только что я рассказал, как пытался решить образ А. Толстого в соответствии со своим представлением о нем. Но вот передо мной другой знаменитый писатель — Анри Барбюс. Здесь возникла иная опасность — придать чрезмерную художавость аскетически строгому рисунку его лица. Важно, сохранив характер внешности, уловить наиболее существенные стороны внутреннего мира человека. Анри Барбюса я меньше знал, чем А. Толстого. У меня создалось определенное представление о Барбюсе как о крупном художнике, о человеке высоких идеалов, суровой решимости. Я видел в нем борца-революционера и одновременно поэта-романтика. Мне хотелось запечатлеть его вдохновенность, революционный пафос и волевое начало. Писатель повернул голову в профиль и слегка опустил ее вниз, я попросил его поднять глаза немного вверх и направить взгляд вдаль. У Барбюса на портрете нахмуренный лоб, сжатые губы, задумчивый взгляд. Он производит впечатление человека, сосредоточенно о

* Ю. О л е ш а, Избранные сочинения, Гос. издательство художественной литературы, М., 1956, стр. 398.

** Поль Г о г е н, Ноа-Ноа, Издательское т-во Д. Я. Маковский и сын, М., 1918, стр. 59.

чем-то размышляющего. Всеми силами я стремился сохранить одухотворенность, которая бросается в глаза при взгляде на Барбюса, и удивительно четкую, классически строгую структуру его лица. Я подумал в тот момент, с какой радостью лепил бы я этого французского писателя, если бы был ваятелем.

В другом портрете я сосредоточил внимание на руках Барбюса, на его узких, длинных и гибких пальцах. Руки Анри Барбюса, благородные, «интеллектуальные», чрезвычайно гармонируют с его духовной конституцией (фото 11).

Таким я воспринял известного французского писателя-коммуниста, таким я изобразил его.

В портрет народной артистки А. А. Яблочкиной я задумал вложить свои первые впечатления об актрисе, которые сложились у меня в далекой молодости. В первый раз я фотографировал А. А. Яблочкину в Минске, когда она приехала с театром на гастроли. Я забыл спектакль, но до сих пор помню, как сильно воздействовала на меня ее игра. Я запомнил внешность артистки, особенно четко врезался в память овал ее лица. Почти полвека прошло с тех пор. Но вошла Александра Александровна Яблочкина, и я увидел былое очарование в ее чертах. Неверным было бы скрадывать приметы преклонных лет, я сохранил их, работая над портретом. Но все усилия направил на то, чтобы одновременно передать ее немеркнущую молодость, ее душевную красоту, ее неиссякаемую энергию, общеизвестную чуткость, человеколюбие талантливой актрисы и неутомимой общественницы, чья жизнь в искусстве являет собой высокий пример подвижничества. Я старался показать чистоту линий ее лица, мягкие очертания подбородка, блеск ее живых глаз, притаившуюся в уголках рта улыбку. Кажется, мне удалось передать обаятельную женственность Александры Александровны.

Я подчеркнул освещением тщательность прически, ее седые, красиво уложенные волосы

Белое жабо у шеи, как рефлекс, отбрасывает свет на лицо. Я очень люблю белый цвет в фотографии, хотя белые плоскости, особенно в одежде, создают большие трудности при фотосъемке. Но в данном случае свет от жабо отразился на лице актрисы, создавая мягкое дополнительное освещение лица. Одета А. А. Яблочкина в темный костюм, на груди — ордена. Они хорошо смотрятся, перемежаясь с темными складками платья (фото 18).

Работа над портретом артистки Е. Н. Гоголевой несколько облегчалась благодаря ее исключительно эффектной внешности. У нее правильные, крупные черты лица, большие выразительные глаза. Я опасался, что, рельефно выписав строгие контуры лица актрисы, объектив не донесет до зрителя женственности образа. Поэтому, не прибегая к «моноклю»,

пользуясь своим обычным объективом, я намеренно снял Е. Н. Гоголеву не в фокусе и недодержал негатив при проявлении. Вероятно, этот портрет можно охарактеризовать как недостаточно реалистический, ибо лицо артистки получилось в дымке, в тумане, точно окутанное вуалью. Но мне нравится, что оно как бы окрашено мечтательностью и поэзией, что на фоне кажущейся вуали особенно ярко выделяются глубокие глаза, драматический взгляд.

Пена кружев на темном платье у высокой открытой шеи усиливает впечатление воздушности (фото 76).

ГОДЫ ВОЙНЫ

Когда началась Великая Отечественная война, нас, стариков, так же как и детей, эвакуировали из Москвы в первую очередь. Меня присоединили к группе мастеров искусств, направленных в Нальчик.

Нальчик — город цветов. Контраст между только что покинутой Москвой, еженощно подвергавшейся бомбардировкам, и покоем, тишиной и красотой Нальчика подчеркивал чудовищность свершившегося, усугубляя боль и тоску.

Нальчик принял нас радушно, это несколько облегчило горечь, чувство оторванности от Москвы, нашу тревогу за близких, за Родину.

Город помогал фронту. Лучшие здания были отданы под госпитали. Молодые девушки работали медицинскими сестрами, в порядке шефства ухаживали за ранеными. Радио каждый день приносило вести о положении на фронте, и в эти часы возле репродукторов собирался весь город. В то же время Нальчик не переставал жить большой культурной жизнью. Москвичи всеми силами старались внести свою долю, устраивали выставки молодых художников, проводили консультации художников В. Яковлева, Н. Ульянова и других. Каждую неделю давались концерты с участием лучших сил страны — К. А. Эрдели, Нины Дорлиак, М. Г. Семеновой и других. И. М. Москвин, А. К. Тарасова, М. М. Климов, Н. И. Аркадин читали рассказы А. П. Чехова, ставили «Хирургию», «Дачного мужа».

А. К. Тарасова, И. М. Москвин, М. М. Тарханов и другие актеры работали в местном театре. В. И. Немирович-Данченко и М. М. Тарханов руководили постановками. Академик И. Э. Грабарь с группой живописцев принимали участие в организации выставки местных художников. Композиторы Г. А. Шапорин, Н. Я. Мясковский выступали в концертах и писа-

ли музыку на материале народного творчества республики. С. Прокофьев написал свою оперу «Война и мир». Архитектор В. А. Веснин занимался научной и общественной работой.

Мне поручили сделать галерею портретов членов правительства республики и знатных гостей. Снимал героев фронта, выполнял работу для театра и для музея. Вспоминаю с большой благодарностью учреждение, которое предоставило мне свою фотолабораторию.

В эти суровые дни я не переставал чувствовать себя полезным работником. Портретная фотография нужна была фронту и маленькому гостеприимному городу, приютившему нас во время войны.

Но нам не пришлось долго прожить в красочном и поэтичном Нальчике.

В связи с тяжким положением на фронте из Нальчика нас переправили в Тбилиси. В ночь приезда в Тбилиси я потерял жену — человека, с которым прожил пятьдесят лет. Там я и похоронил ее.

Но жизнь продолжалась, шла война, грозное время не позволяло предаваться личному горю. Надо было работать. Весь народ испытывал неисчислимые бедствия, мужественно переносил бесконечные страдания и продолжал героически сражаться, строить, работать, творить.

Республиканский комитет по делам искусств направил меня в фотографию Союза писателей.

Стеклянная стена фотографии выходила на площадь, работали там только при дневном освещении. Мне сызнова пришлось начать борьбу за свою полуваттную лампу, которую считал лучшим способом освещения. Заказчик привык к портретам, сделанным при дневном освещении, а фотографы охраняли свои традиции. Наш спор дошел до правления Союза писателей. Писатели, знавшие те трудности, которые возникают при создании художественных образов, поддержали меня. Я был удовлетворен, получив возможность работать в своей манере.

Я прожил в Тбилиси два года. По поручению президиума Академии наук Грузинской ССР делал портреты академиков Грузии. Пришлось серьезно задуматься о воплощении образа советского ученого. Тбилисский опыт помог мне впоследствии, когда я фотографировал членов Академии наук СССР в Москве. Эта работа над портретами академиков и членов правительства Грузинской ССР придавала мне силы и очень поддерживала в те трудные дни.

Огромной моральной поддержкой была работа для Советской Армии и встреча с командующим Закавказским фронтом генералом армии Иваном Владимировичем Тюленевым. Тюленев знал меня как фотографа по Москве и привлек к организации выставки в Доме Советской Армии. Темой выставки была героиня советского народа. В процессе сбора материала я познакомился со всеми музеями города, со множеством исторических

ценностей, имевшихся в Тбилиси. Лаборатория кинофабрики помогла в технической обработке материала. Сознавая важность задачи, я приложил все силы, чтобы сделать выставку интересной.

В течение многих лет в прошлом я безуспешно стремился работать в области киноискусства. Судьба сложилась так, что во время войны, в Тбилиси мое желание осуществилось. На грузинской киностудии был специальный фотопавильон с лабораторией. Мне предложили заняться фотоработой. Я стал свидетелем постановки и киносъемки интересной по теме, по трактовке, по живописному изложению, а главное — по идейной насыщенности кадров кинокартины «Георгий Саакадзе». Я снова выступил против обычая делать фотоснимки по ходу съемки фильма. На этот раз режиссер Чиаурели пошел мне навстречу, и при любезной помощи сотрудников студии мне удалось самостоятельно скомпоновать несколько фотографий. Было бы неверным говорить, что то была моя собственная интерпретация темы, но, придерживаясь режиссерского замысла, я по-своему строил кадр и применял свои приемы освещения. В фотопавильоне, где я чувствовал себя более свободным, я сделал фотопортреты А. А. Хоравы в ролях Саакадзе, Спартака, Луарсаба и других.

Незадолго до этого мне довелось увидеть репродукцию с картины художника И. М. Тоидзе «Георгий Саакадзе». Позировал для картины тот же А. А. Хоравы. На полотне художника народный герой изображен в классической позе. Он приготовился к сражению, в руке у него меч. Волевое лицо его сурово; вся фигура выражает решимость и отвагу. Припоминаю, что мне хотелось снять его в таком же духе, но я не мог добиться убедительности, естественности, у меня получалась избитая, много раз повторявшаяся поза, именно поза. В то время как в живописи традиционная поза в худшем случае может показаться трафаретной, в фотографии она обязательно становится фальшью. Фотография по природе своей реалистична. Она не допускает никаких условностей. Малейшая искусственность, аффектация в фотопортрете звучит как фальшивая нота. Я отказался от канонической композиции, попросил Хораву сесть, придал его фигуре такое положение, чтобы создалось представление о мощи, силе героя. Руки его опираются о колени. Весь портрет выдержан в глубоких темных тонах, лицо строгое, озабоченное. Я не мог себе представить Георгия Саакадзе отвлеченно, героем вообще, вне связи с драматизмом его положения, раскрытом в фильме (фото 55).

В среде фотографов-профессионалов испокон веку установилась традиция — тщательно замаскировывать драматическое выражение лица заказчика. Заказчик не примет портрет, если его переживания слишком ярко выражены: они должны быть скрыты, надо изображать модель непременно в состоянии уравновешенности, покоя. Малейший намек на драму в выражении лица затушевывался так, чтобы следа от нее не оста-

лось. Тем не менее я часто задумывался над этим вопросом. Я не склонен полностью разделять точку зрения Бодлера, который говорил: «Хороший портрет есть драматизированная биография модели—раскрытие естественной драмы, свойственной каждому человеку»*, по той простой причине, что не все люди в равной мере склонны к драматическим переживаниям, к драматическому восприятию жизненных явлений. Но мне приходилось встречать полные драматизма лица. Свойственную человеку наклонность к напряженным переживаниям, обостренную восприимчивость необходимо передать в портрете, если такая черта присуща его индивидуальности.

На фабрике я познакомился с директором драматического театра имени Марджанишвили и делал фотосъемки постановки «Царь Ираклий». Спектакль от начала до конца шел на большом подъеме, яркие, выпуклые образы и глубоко драматичные положения были понятны даже мне, не знакомому с грузинским языком.

Снимал я также актеров, занятых в прославленной оперетте «Аршин мал-алан», поставленной Азербайджанским театром. Съемки театральных и кинопостановок, действующих лиц спектаклей и фильмов, мои успехи и ошибки навели меня на мысль о том, что, хотя мы имеем дело с уже созданными образами, с построенными режиссерами мизансценами, у нас, фотографов, все же есть возможность творчески выполнять свою работу.

Образ, созданный актером и режиссером, многогранен и находится в постоянном движении. Выхваченная из всего спектакля или фильма та или иная мизансцена не может дать полного представления об образе героя в целом, она отражает лишь определенный момент, какую-то стадию развития образа. Между тем ведь фотограф, запечатлевая эту сцену, обязан создать цельный образ, передать весь процесс движения духовного мира героя. Поэтому не следует рабски копировать ту или другую сцену, не обязательно, чтобы поза, поворот, выражение лица в мизансцене спектакля или фильма в точности повторились на фотографии. Фотохудожник обязан синтезировать, воплотить комплекс поз, поворотов и выражений лица героя, наиболее характерных для него на протяжении всего развития действия. Другими словами, его задача — выразить идею образа. При этом не только возможна, но и неизбежна личная трактовка, свое понимание образа.

Очень хорошо говорил народный артист СССР Л. М. Леонидов: «Фотомастера должны понять, что сделать, например, портрет актера, играющего Отелло, это не значит снять человека с вытаращенными глазами, душащего Дездемону, а дать максимально выразительный снимок

* С. Н. Дурылин. Нестеров-портретист, «Искусство», 1949, стр. 256.

определенного душевного состояния актера. Конечно, это труднее, чем снять эффектную позу, но если на то пошло, то только такой снимок может быть назван портретом» *.

Впрочем, тема работы фотографа-художника в театре и кино требует большого и серьезного обсуждения. Было бы хорошо, если бы состоялся такой разговор среди деятелей искусств.

Генерал Тюленев командировал меня в Тавриз для обслуживания Дома Советской Армии, впоследствии Дома офицеров.

Иран. Тавриз. Розовые горы, розовый песок, золотисто-багровые облака на фоне густо-синего неба — не виданные мной до сих пор сочетания красок в природе.

Узкие улицы зигзагообразны, с неожиданными тупиками и тесными проходами между двумя очень высокими, глухими кирпичными стенами. На такой улочке остановился автомобиль, ему преградил дорогу ослик; приходится ослика переносить на руках через машину. Ночью бывало жутко проходить среди глухих стен мертвого переулка. Кругом стоят белые домики без окон, с длинными заборами из глины, а в заборе — маленькая калитка на замке — вход в это замкнутое обиталище, миниатюрную крепость.

Почти в центре выжженного солнцем города раскинулись большие сады, огороженные глиняным забором.

Пришли холода, снег покрыл город, зима оголила нищету. Женщина бежит по улице в бумажных мужских штанах, в рваной обуви на голых ногах, с ребенком на руках. Под легкой грязной тканью чадры скорбный, безнадежный, щемящий душу взгляд. Трусит лошадь, на которой верхом сидит грузная фигура в широченном плаще — старый персидский купец. Рядом с лошадью, возле ноги в стремени купца, бежит его слуга. Дорога закоулками ведет к базару. Старинное здание, построенное много столетий назад, скудный свет стеклянного купола освещает его. В глубоких и темных нишах на глазах у прохожих кузнецы раздувают горн, и искры вылетают наружу. Здесь же располагаются мебельщики, ювелиры, парикмахеры, часовщики. Огромная лавка мануфактуры; рядом на улице торговля фруктами, миндалем, овощами, продажа огромных, плоских кругов лаваша.

Недалеко от Дома офицеров «чайхана» (по-нашему, просто чайная). Огромный ведерный самовар все время кипит, возле него на горящих углях стоит большой белый фарфоровый чайник. В чайник всыпают пятидесятиграммовую пачку советского грузинского чая и подают вам крепкий, пахучий напиток. Вместо патефона — канареечный свист, он доносится из множества клеток, свешивающихся с потолка.

* Журн. «Советское фото», 1941, № 1.

Наша войсковая часть организовала борьбу со свирепствующими в стране эпидемиями. Я был свидетелем того, как местные люди приходили просить медицинской помощи к воротам советских госпиталей.

В городе не было театра. Советские артисты, приезжавшие в Тавриз, выступали в концертах для частей Советской Армии и для жителей города. Советские воинские части стали очагами культуры.

Мир полон контрастов. Однажды мы увидели женщину-торговку — в своей маленькой лавчонке она читала «Анти-Дюринг» Ф. Энгельса. Молодые иранцы при встрече приветствовали нас словом «товарищ», и в их устах это звучало паролем, а школьники кричали нам на своем родном языке: «Ялдаш!»

Начальник Дома офицеров постарался позаботиться обо мне — в комнате, предоставленной для съемки, он предупредительно обтянул стены черным бархатом, чем и погубил всю мою систему освещения. Черный бархат всасывал, как губка, свет моей лампы.

В этих условиях нечего было и думать о психологическом портрете. Но тщательно, любовно выполненные фотокарточки бойцов и командиров для документов и для посылки на родину можно было делать. Я несказанно рад был этой работе, как ни далека она мне по своему характеру.

Мне приходилось делать выезды для обслуживания наших воинских частей все для той же цели — фотографировать для документов и для посылки на родину.

В Тавризе проходит железнодорожная ветка от Джульфы, которую обслуживали советские работники. Здесь также мне приходилось работать. И там была та же самая тема: «Фото — на родину!» На чужбине эти слова звучали особенно сладостно. Меня ожидал приятный сюрприз — в фотомагазинах в Тавризе продавались наши отечественные пластинки и бумага, на которых охотно работали местные фотографы, предпочитая их заграничным. Общий уровень фотографии в Тавризе был невысок. В большом ходу визитные карточки, обрезанные ромбом, на одной половине которых печатали маленького размера портретик заказчика, на другой — ветку сирени.

Обслуживая части Советской Армии, я испытывал глубокое удовлетворение не только потому, что моя продукция отправлялась на родину, — меня радовало сознание, что в самых скромных условиях можно честно, грамотно и культурно работать.

Не было возможности создавать глубокие и сложные образы, но, не прибегая к пошлomu украшательству, я скрупулезно заботился, чтобы облик советского воина не получился искаженным, чтобы он сохранил свою духовную красоту, тем более что эти же фотокарточки публиковались в корпусной газете, где пропагандировались подвиги бойцов.

«...Ничто так не близко к вымыслу, как фотографии, сделанные для удостоверения личности» *, — говорит И. Эренбург. Увы, много горькой правды в этом парадоксальном утверждении.

Но таинственны законы психологии творчества... Кто знает, где черпается вдохновение, что оказывает решающее влияние на наши эстетические взгляды и вкусы! Иногда мне кажется, что именно эти фотоснимки советских бойцов помогли мне окончательно отказаться от замысловатых средств, от затейливых украшений в портрете, научили подлинному лаконизму, экономности и побудили искать и находить в самых на первый взгляд обычных лицах простых, скромных людей истинную внутреннюю красоту и героизм.

Во всяком случае, по возвращении домой в Москву я почувствовал, что с прежними ошибками и эстетскими увлечениями навсегда покончено.

Срок моей командировки в Тавризе заканчивался, и мы вернулись в Тбилиси.

Война шла к концу. Приближался час победы.

И наконец пришел день, когда я получил от Комитета по делам искусств вызов в Москву.

ТРЕТЬЯ ОТЧЕТНАЯ ВЫСТАВКА

Свою третью отчетную выставку, которая состоялась в Московском Доме ученых в 1946 году, я рассматриваю как итог всей моей многолетней деятельности. В давние времена мне удавалось ощутить, впопыхах набрести на самое ценное в портрете, на то, что составляет сущность его; затем я начал искать признаки душевного мира человека. Подготавливая же третью отчетную выставку, я руководствовался уже ясно осознанными идейно-художественными требованиями.

Было время, когда меня увлекала красивость, оригинальность, незаурядность снимка, на смену пришло стремление выявить своеобразие психологии портретируемого. Теперь определилась новая задача — создавать обобщенные образы. Запечатлеть человека социалистического общества с его мировоззрением, его богатым духовным миром, особым строем мыслей

* И. Эренбург, Писатель и жизнь. «О писательском труде», сборник статей, «Советский писатель», 1953, стр. 367.

и чувств, отличительными чертами характера, — я пришел к окончательному убеждению, что в этом состоит долг не только живописцев, писателей, композиторов, но и фотохудожника. Но как же добиться этой цели?

Живописец, скульптор рисует и лепит с натуры, но они обладают возможностью фантазировать, домысливать, создавать собирательный образ. Фотограф не имеет возможности отходить от натуры, что-то прибавлять и убавлять, вносить в портрет что-либо извне. Каждый раз он делает портрет данного индивидуума.

Документальность не только важное достоинство фотографии — это ее специфика, сущность, вместе с тем она ограничивает наши возможности. Как сочетать документальность, точное изображение объекта, непосредственно расположенного перед фотоаппаратом, с обобщением?

Фоторепортер, отображая картины реальной жизни, волен выбирать по своему усмотрению те, в которых наиболее ярко и правдиво раскрывается характерное для эпохи, и пройти мимо временного, случайного. Что сказали бы мы, например, если советский фотокорреспондент заснял бы поле, которое пахнут деревянной сохой? Посмеялись бы, несмотря на то, что фотограф, быть может, в реальной действительности подсмотрел эту случайную картину.

Но перед фотопортретистом определенный человек; как показать, что он не представитель буржуазной науки, а советский ученый, не литератор вообще, а советский писатель, и т. п.? Казалось бы, невозможная вещь. Но в таком случае фотография и в самом деле не искусство. И не к чему копыя ломать и незачем ей претендовать на свое место среди искусств. А с этим я никак не могу согласиться. И не потому, что крупнейшие, талантливые люди признавали фотографию искусством, не потому, что в памяти навсегда запечатлелись слова К. А. Тимирязева, который, увлекаясь фотопейзажами, спорил с современниками, утверждая, что «фотография увеличивает сумму эстетических наслаждений...» *.

Можно привести немало высказываний самых крупных авторитетов в области науки, искусства, общественной деятельности, которые признают фотографию как искусство. Но, как бы ни был велик авторитет, сильнее всего убеждает личная практика, свой собственный опыт.

Я вспоминаю, какой промах совершил, когда не сумел отличить случайное от закономерного, не уловил характерного. Это было давно, но и сейчас, когда в памяти всплывает этот случай, я испытываю чувство неловкости. Я был человеком совершенно незнакомым с советским производством, промышленностью, с вопросами механизации труда, питался упрощенными, старыми представлениями о рабочем классе. В моем вооб-

* С. А. Морозов, Русская художественная фотография, «Искусство», 1955, стр. 127.

ражении образ рабочего сочетался непременно с тяжелым физическим трудом, с физическими усилиями. Когда мне однажды пришлось фотографировать на заводе, я заметил рабочего, он нес на спине груз. Я обрадовался и попросил его позировать. Заставил рабочего согнуть корпус, сделать упор на ногу, постарался как можно четче выявить напряженность его мышц, мускулатуры. Короче говоря, всячески старался передать ощущение тяжести, под которой сгибается человек, напряжение физических сил. И был чрезвычайно доволен портретом — совсем как репинские «Бурлаки». Но когда я показал фотографию директору завода, он всплеснул руками: «Что это? Где вы его выискали? Ведь мы переносим тяжести краном». Я был чрезвычайно смущен и лишний раз убедился в том, как важно знать реальную жизнь, чтобы уметь отличить случайное от закономерного и делать обобщения.

Разве не располагает фотохудожник средствами создать обобщенный образ? В его распоряжении организация и расположение предметов в кадре, выбор позы портретируемого, выбор точки съемки, оптики, характера освещения, подбор бумаги, светофильтров. Не так уж мало. Специфические, присущие фотоискусству средства выразительности помогают отделить главное от второстепенного и создавать обобщение. Лишь бы был творческий подход, отсутствие штампа, механического копирования. А что такое творческий подход? Прежде всего — это идея. Идея воплощается в замысле фотографа, так же как и живописца, скульптора. «Часто думают, что художнику важнее техническая сноровка, чем ум. Посмотрите на хороший бюст и вы поймете, какое это заблуждение. Хороший бюст равносителен целой биографии»*, — говорил Родэн. Я позволил бы себе добавить: не только биографии, но и эпохе.

Когда через несколько лет после неудачного портрета «Рабочий с грузом» я приступил к съемке председательницы колхоза, то, вооруженный своим замыслом создать типичный образ современной советской женщины, я не подчеркивал, но и не ступшеывал признаки трудового человека (в данном случае работника полей). Я бережно сохранил обветренность солнцем кожи лица, глубину складок на лбу, под глазами, у рта. Ничто не было тронато ретушью. Но уловленный мной и акцентированный прямой, стойкий, уверенный взгляд говорит о чувстве собственного достоинства пожилой крестьянки, которая нашла свое место в жизни. Во взоре ее — мысль, губы чуть тронуты улыбкой. Не забитость, не униженность, не застенчивость на ее лице, а непринужденность, свойственная людям, которые знают, что их жизнь содержательна, общественно полезна. Орден Ленина и значок депутата Верховного Совета подчеркивают трудовую характеристику колхозницы. Вместе с тем это пятно есте-

* «Мастера искусства об искусстве», т. III, «Искусство», 1939, стр. 384.

ственно сливается с темным фоном ее платья, не выделяется, не отвлекает внимание зрителя от лица. Она скромно, с достоинством носит свои награды.

Небезынтересно сопоставить задачи художников прошлого и современности. И. Ф. Анненский пишет в письме П. М. Третьякову о портрете А. В. Кольцова работы И. Н. Крамского: «Могу засвидетельствовать нелицеприятно, что портрет выйдет совершенно удовлетворителен. Стоит только снять с него свежесть лица, малосвойственную человеку труда, наклонить ему несколько голову, как бывает это у людей, много испытавших на своем веку, да сообщить костюму вид гениальной неряшливости» *. Разве это не пример тому, как изменились наши представления, основанные на реальной действительности, об облике трудового, много испытавшего человека? У меня не было необходимости просить колхозницу склонить голову, согнуть спину. Вместе с тем не понадобилось мне и ретушировать ее морщины, придавать крестьянке вид сытого благополучия. Нужно было лишь определить и запечатлеть то, что уже было в ее образе: следы не подневсльного, унижающего человека, а свободного труда и вместе с тем — приметы забот, размышлений, честность прямого, спокойного взгляда.

Казалось бы, работая над портретом народной артистки СССР Г. Улановой, естественнее всего было бы снять ее в театральном костюме, в пачке, чтобы показать, что на фотографии изображена балерина. Но так ведь можно снять любую артистку балета, передо мной же была не вообще балерина, а Уланова — редкостный талант, воплощенная поэзия, выдающаяся советская артистка. Мне хотелось воспроизвести обаяние ее совершенного таланта, воплотить восхитительную прелесть ее танца, пленительную прозрачность и нежность, которые сочетаются с жизненной силой, с искрящимся жизнелюбием советского художника и с глубоким, вдумчивым проникновением в образ, — то, что отличает искусство Улановой.

Я сделал множество вариантов, и больше всего меня удовлетворил портрет, где изображена крупным планом голова артистки, — лицо озарено вдохновением, глаза задумчиво устремлены вдаль, четко вырисовывается линия ее пластичной шеи, на груди покоится сильная и прекрасная по чистоте линий рука. Работа мысли, вдумчивость, одухотворенность — вот что характерно для замечательной советской балерины. Именно эти черты я и старался передать, отказавшись от внешних аксессуаров. Удалось ли мне воплотить свой замысел, об этом пусть судит зритель (фото 35).

* А. П. Боткина, Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве, издательство Гос. Третьяковской галереи, 1951, стр. 91.

Работа над портретом народного артиста СССР Б. В. Щукина казалась мне несколько своеобразной, потому что в моем воображении облик его ассоциировался с образом В. И. Ленина, созданным этим большим актером в кинофильмах о Ленине. Впечатления, которые у меня остались от игры Щукина, и воспоминания, связанные с работой над портретом Владимира Ильича, побуждали меня улавливать сходство между ними (фото 37).

Свой объектив я направил на верхнюю часть головы артиста. Слегка опущенное лицо выдвигает на первый план лобовую кость. Глубоко посаженные мягкие глаза выглядывают из-под чуть припухших век. Рот зажат в умной улыбке. Не знаю, есть ли основания считать портрет Б. В. Щукина обобщающим произведением, но, стараясь вспомнить в его лице черты Ленина, я стремился раскрыть главное: артиста — творца образа Владимира Ильича.

Еще одна проблема возникла передо мной, когда я приступил к съемке наших героев труда. Как показать, что П. Ангелина — передовая, знатная колхозница, что Л. Г. Корабельникова, Павел Быков — новаторы производства? Проще всего было бы заснять таких людей в процессе их работы, зафиксировать тот или иной атрибут их труда. Но разве в этом дело? Труд составляет главное содержание жизни советского человека, социалистический труд формирует психологию людей нашей страны. Именно поэтому важно раскрыть внутренний мир передового человека, а не атрибуты профессии, как бы они выигрышно ни выглядели. И кузнец у своего горна, и сталевар у мартеновской печи, и водитель на тракторе — как бы они ни были характерны, это, на мой взгляд, еще не портреты, раскрывающие душевный мир человека. Каждый предмет, помещенный на портрете, имеет свое значение, в особенности такие, как орудия производства. Гриф виолончели или молот, часть арфы с ее золотыми струнами, как и часть пилы с ее серебряными бликами зубцов — одинаково живописно укладываются на плоскости изображения и могут дать эстетическое ощущение. Такие предметы придают сюжетность портрету, порой — законченность композиции, нужное пятно. Фотограф, который пользуется ими, облегчает свою задачу. К тому же каждый исполнитель в своем труде выражает свою индивидуальность. У каждого своя манера трудиться, сноровка, и эти особенности будут неповторимыми признаками индивидуальности человека.

И все же мне думается, что снимок человека за работой — это не портрет, а лишь иллюстрация к теме труда.

Портрет мне мыслится более обобщенным, лаконичным, с минимумом слов, штрихов, предметов. Он не только изображает работу человека, но отражает содержание всей жизни, психологию, которую сформировал труд.

Нахожу подтверждение своих мыслей у многих писателей, художников, искусствоведов. Вот М. Нейман в статье «Заметки о портрете и жанре в скульптуре» пишет:

«В другом своем произведении, изображая сталевара завода «Серп и молот» А. Субботина, Опищенко показывает его как бы в момент работы. Так ли это необходимо для скульптурного портрета? Сделать образ конкретным, жизненным, раскрыть характер в действии — вовсе не значит ввести в портрет сюжетную мотивировку и те или иные профессиональные атрибуты. Последние, кстати сказать, представляют средства жанровой или монументальной скульптуры, тогда как главным средством портрета является психологическая характеристика» *.

В свое время меня упрекали в печати, что, создавая портрет Джамбула, я не показал, что это акын. Вот, мол, в портрете другого фотохудожника Джамбул заснят в национальном халате, с домброй в руках. Действительно, у меня был иной замысел. Я стремился передать образ современного народного поэта. Чувство собственного достоинства, приметы государственно мыслящего, талантливого казаха казались мне более существенными для образа, чем домбра. И снимал-то я Джамбула, когда он пришел к себе в гостиницу из Кремля, с заседания Верховного Совета, где присутствовал как депутат. Он вошел твердым шагом, медлительный, спокойный, одетый в европейский костюм, с орденами на груди. А на голове меховая казахская шапка. Таким я его и снял, усадив в кресло, попросив его взять палку, на которую он не опирается, как слабый старик, а легко держит в правой руке. Левая напряженно сжимает ручку кресла, и в этом жесте внутренняя сила, устойчивость. Основное внимание я сосредоточил на лице, выявил своеобразную лепку лица, подчеркнул скулы, осветив впадины на щеках, раскрыл глубокую сосредоточенность в глазах, чуть прикрытых полуопущенными веками, и в приподнятых кверху бровях (фото 13).

Но было бы неверным устанавливать те или иные непреложные законы или догмы. Теоретически мне казалось ненужным изображать атрибуты профессии человека. В то же время я сфотографировал академика Т. Д. Лысенко с колосом пшеницы в руках. Большое значение имеет, какое впечатление произвел человек при первой встрече, какие ассоциации вызывает его образ.

Т. Д. Лысенко я впервые увидел на одном из заседаний Академии сельскохозяйственных наук. После доклада он вышел из зала с небольшим узким деревянным ящиком в руках, наполненным землей с зелеными ростками. Разгоряченный своим выступлением, как это часто бы-

* М. Нейман, Заметки о портрете и жанре в скульптуре, журн. «Искусство», 1954, № 2.

вает, когда человеку необходимо немедленно поделиться чем-то важным, все равно с кем, он обратился к первому встречному, то есть ко мне: «Да это же очень просто!»

Этот момент настолько запечатлелся у меня в памяти, что позднее, снимая Лысенко, я захотел, воссоздать его облик таким, каким он мне представился тогда. Я попросил ученого взять в руку колос, который явно вырисовывался на темном рукаве его пиджака.

И в портрете виолончелиста М. Растроповича я не отказался от инструмента. Растропович — тогда еще юноша — сидит в профиль, с виолончельным грифом у плеча. Крупным планом дано юное, захваченное музыкой и сосредоточенное лицо, блик на ребре инструмента, завиток грифа за спиной на совершенно светлом фоне — все создает «музыкальность настроения». А я именно его и добивался, делая портрет музыканта, и использовал для воплощения своей мысли все возможные детали (фото 83).

Точно так же, портретируя скульптора Иннокентия Жукова, я предложил ему взять в руки весьма выразительную скульптуру птицы его работы. Здесь были особые мотивы. Мое воображение поразило сходство лица художника и вылепленной им птицы. Подобные случаи мне встречались нередко, и, по-моему, они объяснимы. Каждый художник вкладывает свое «я» в произведение, различны лишь формы самовыявления.

И. Эренбург в статье «Писатель и жизнь» объясняет гениальность, с которой проник Л. Толстой в сердце Анны Карениной, тем, что в образе Анны много от сердечных переживаний самого писателя. Известно письмо Флобера к своему другу, в котором автор «Мадам Бовари» пишет: «Эмма — это я» *. Легко умножить примеры. Часто в картинах того или иного живописца мы видим одно и то же, лишь несколько видоизмененное лицо. Некоторые искусствоведы говорят о единообразии портретов В. Л. Боровиковского, О. Кипренского и других. Мне же кажется, происходит это потому, что у художника есть свой идеал, он живет в душе автора, который сообщает хоть некоторые черты своего идеала каждой модели. В куклах С. В. Образцова зачастую можно заметить какие-то схожие черты с их творцом — режиссером. Сходство со своим творением подметил я и у скульптора И. Жукова, и мне хотелось выразить эту мысль в портрете.

Когда я говорю об обобщенности образа, о том, что по мере своих сил и возможностей старался в каждом портрете выявить типические для советского человека черты, меньше всего я думаю о нивелировке. Общеизвестно, что какой бы отпечаток эпоха, социальная принадлежность,

* «О писательском труде». Сборник статей и выступлений советских писателей, «Советский писатель», 1953, стр. 362.

профессия ни накладывали на лица людей, каждый человек сохраняет неповторимость своей личности. И так же как несхожи лица людей, так неповторим их внутренний мир. Как отлична музыка каждого композитора, так каждый из них непохож на другого. Естественно, что и портретист обязан по-разному трактовать портреты.

Мне пришлось фотографировать таких разных композиторов, как А. Хачатурян и Д. Шостакович. Внешность А. Хачатуряна отличается яркостью, артистичностью, эффектно. Вьющиеся волосы, крупные, красивые черты лица, гордо посаженная голова, несколько барственная осанка. Он вошел в шубе с огромным меховым воротником, декоративный и броский. Таким я и снял его, сделав портрет размером почти в метр. Хачатурян стоит в свободной позе, с чуть вскинутой головой, в небрежно брошенной на плечи шубе. Его взгляд гордо устремлен вдаль (фото 84).

Д. Д. Шостаковича я снял совершенно иначе — предельно просто. Было несколько вариантов его портрета, я выбрал для выставки два из них. Один снят крупно, в полуоборот. Это дало мне возможность показать характерную форму его головы. Взгляд его неуловим, он устремлен куда-то вдаль, композитор как бы прислушивается к тому, что звучит в его душе (фото 92).

Второй вариант — Д. Д. Шостакович стоит, задумавшись, у белоснежной колонны почти в профиль. На фоне белого мрамора остро выделяется локоть опущенной характерным жестом в карман пиджака руки. Вся сжатая, узенькая, небольшая, легкая фигура.

Хорошо ли, что Д. Д. Шостакович прислонился к колонне, не знаю. Я задумал это не как подражание портрету композитора А. П. Бородина работы художника И. Е. Репина, но не мог отказать себе в искушении передать атмосферу концертного зала, который ощущается позади композитора.

В подобной же позе у колонны я снимал еще композитора Т. Н. Хренникова. И было интересно наблюдать, как по-разному встали у колонны эти два различных человека, даже в этом небольшом штрихе проявляя свою индивидуальность.

Портреты трех композиторов я трактовал совсем по-разному, пытаюсь уловить своеобразие каждого из этих художников.

Но дело не только в нивелировке. Я не хотел бы, чтобы читатель заподозрил меня в вульгаризации, когда я утверждаю, что фотопортретист создает типические образы. Нельзя не согласиться с тем, что специфика фотоискусства в его документальности. Вместе с тем ведь не в каждом человеке обнаруживаются типические черты, не в любом современном лице существуют приметы эпохи, и если художник, писатель, рисуя реальную жизнь, привносит свой вымысел (без которого нет искусства), то фотография все же ближе к тому роду искусств, где для создания типа необходим

прототип. Да, в какой-то мере природа не только фоторепортажа, но и фотопортрета — документальна. Но, повторяю, документальность не в том, чтобы случайно подсмотреть жизненно-правдивое выражение лица и щелкнуть затвором. Нет, задача фотопортретиста — упорно искать самое существенное, обобщающие черты, проявившиеся в данной неповторимой индивидуальности.

Внешняя сдержанность, ровность, вежливость — едва ли не самая заметная черта характера писателя К. Федина. Однако мне были известны внутренняя сложность художника, напряженность, беспокойство его души. Поэтому, делая портрет К. Федина, я построил композицию на контрасте статики и динамики. Я снял Константина Александровича в строгой академической позе, с трубкой в руке, лежащей на коленях. Корпус почти анфас, с чуть выдвинутым вперед правым плечом. И корпус и руки даны в состоянии полного покоя. В то же время в повороте головы, в выражении лица скрыто острое движение.

Центральное место на третьей выставке занимали портреты академиков. Но среди них не было почти ни одного официального портрета; в интимном портрете ярче раскрывается психологическая характеристика человека.

Однако вот пример того, как уловленная под непосредственным впечатлением та или иная бросившаяся в глаза черточка характера может внести в портрет внешнюю окраску. Поддавшись живому впечатлению, я снял, например, академика Ухтомского с поднятой рукой, которой он придерживает оправу очков. Я не придумал, но подметил этот жест у академика и ухватился за него, как очень характерный. Однако, анализируя сейчас свои работы, я прихожу к выводу, что увлекся внешним эффектом. Рука, держащая очки, развевающаяся борода, точно ветром отброшенная в сторону, — все это выглядит весьма выигрышно, создает запоминающийся характерный образ. Вместе с тем здесь схвачены поверхностные признаки. Они ничего не говорят о внутреннем мире этого человека. Это то же, что если бы актер, воплощая образ М. Горького на сцене, ограничился оканьем.

Портрет академика Крылова — крупная, во весь кадр, чуть наклоненная голова — мне кажется более интересным произведением. Здесь нет никаких аксессуаров, никаких жестов — все строго и лаконично: и складка возле носа, и нависшие на глаза веки, и глубокий печальный, мудрый взгляд, устремленный чуть в сторону и ниже объектива, и огромный чистый лоб. Меня прельщала здесь мягкость очертаний, отсутствие нажима, резкости. Я добивался этого не только при помощи освещения, но и отступая от принятых правил экспонирования, проявления негатива. Мои коллеги-фотографы обвиняли меня в небрежной технической обработке негативов и отпечатков и не хотели верить, что это делается с опре-

деленными намерениями, сознательно, чтобы придать портрету большую мягкость, увеличить полутона, глубину фона (фото 62).

Быть может, я неправ, но мне кажется, что портрет Крылова близок к манере В. А. Серова (художника, которого я особенно полюбил в последние годы), к его стремлению к простоте и ясности, к его стараниям выразить как можно больше самыми непритязательными средствами.

Читателю, вероятно, покажется парадоксальным утверждение, что лицо с правильными чертами фотографировать труднее, чем с асимметричными. Не знаешь, на чем остановиться, когда смотришь на классически правильные черты лица. В то же время внешность академика Чаплыгина, например, так выразительна, столько своеобразия в каждой складке его лица, в форме широкого носа, в маленьких, точно прищуренных глазах, что, создавая его портрет, заботаешь лишь о том, как бы не сгладить, не смягчить ту или иную деталь, чтобы донести до зрителя эту природой данную выразительность (фото 72).

На моей третьей отчетной выставке было экспонировано 250 портретов, увеличенных до размера 50×60 см. Несколько портретов было размером 120×60 см. Специальный стенд был выделен для портретов руководителей партии и правительства. Широко были представлены фотопортреты советских ученых, деятелей искусств, новаторов производства.

Моя книга подходит к концу.

В заключение мне хочется поделиться выводами, к которым я пришел в результате своей многолетней работы над фотопортретом. Отнюдь не претендуя на теоретические обобщения, ибо не в моих силах устанавливать те или иные законы искусства фотопортрета, я попытаюсь самым кратким образом сказать о проблемах, волнующих меня на протяжении всей жизни.

СХОДСТВО

Первое требование, которое предъявляется фотопортрету, это требование сходства. Но кажущийся на первый взгляд таким простым вопрос о сходстве в действительности чрезвычайно сложен. Подлинно художественный портрет воспроизводит не только внешность данного человека, ее особенности — все это объединено чертами лица, выражающими общее, присущее времени. Фотопортрет сохраняет потомкам образ того или иного исторического лица. Важно уловить в его облике дух эпохи, а не только

внешнюю схожесть. И даже интимный портрет неизвестного человека в какой-то мере — документ эпохи.

Вспомните старые альбомы с фотографиями. Вы рассматриваете их с интересом, хотя на них сняты люди, вовсе вам не знакомые и не известные — деды и прадеды ваших друзей. Но эти фотографии приоткрывают перед вами мир прошлого — в лице, фигуре, одежде сфотографированного человека, в аксессуарах; в стиле портрета вы ощущаете дух века, своеобразие жизни того времени.

Но вот к вам приходит сниматься заказчик. Что бы ни говорили мы об обобщении, в бытовой фотографии прежде всего нужно сходство. Заказчика меньше всего интересует, типичен или нетипичен его облик в портрете, он желает быть похожим на самого себя. И фотопортретист, разумеется, заботится о том, чтобы передать сходство фотографии с оригиналом.

Но что же такое сходство? Мое личное представление о сходстве менялось по мере накопления опыта и расширения моего кругозора. Лишь только я стал работать сознательно, я принужден был отбросить привычные для меня определения и взгляды на целый ряд понятий, в том числе и на сходство. Должен признаться, что мои первоначальные представления были обывательскими, и только впоследствии я стал понимать, что признаками сходства я считал то, что недостаточно определяет человека, а именно его внешние черты.

Опыт показал, что самая верная передача черт лица не гарантирует сходства, ибо общий облик того или иного человека — это отнюдь не сумма внешних черт, надо искать душевное сходство, правду характера.

Удивительно верно пишет Белинский: «Обыкновенный живописец сделал очень сходно портрет вашего знакомого; сходство не подвергается ни малейшему сомнению в том смысле, что вы не можете не узнать сразу, чей это портрет, а все как-то недовольны им — вам кажется, будто он и похож на свой оригинал, и не похож на него. Но пусть с него же снимет портрет Тырынов или Брюллов, — и вам покажется, что зеркало далеко не так верно повторяет образ вашего знакомого, как этот портрет, потому что это уже будет не только портрет, но и художественное произведение, в котором схвачено не одно внешнее сходство, но и вся душа оригинала»*.

Следовательно, чтобы создать портрет, схожий с оригиналом, необходимо проникнуть в духовный мир человека, распознать его характер. Но у фотохудожника специфические условия работы — к нему приходят совершенно неизвестные ему люди, встреча с ними длится короткое время. В. Серов месяцами встречался с людьми, которых писал, пристально изучал их.

* В. Г. Белинский, Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья первая, Гос. издательство художественной литературы, 1948, т. III, стр. 790.

По-разному складываются судьбы человека. Моя, например, деятельность всегда была очень неоднородной. С одной стороны, я работал над портретами вождей революции, руководителей партии и правительства. Само собой разумеется, что о каждом из них у меня были уже представления до съемки, порою не совсем точные, недостаточно полные, не глубокие. Но все же я наблюдал их деятельность, я читал их выступления, знал о них из книг и газет. Так же обстояло дело и с писателями, художниками, актерами. Мне были знакомы произведения литераторов, живописцев, я видел актеров в спектаклях, слушал музыкантов на концертах. Кроме того, со многими из них я был лично знаком.

Таким образом, приступая к портрету, мне нужно было лишь проверить, уточнить свои ранее сложившиеся представления о человеке, иногда дополнить их.

Другая сторона моей работы состояла в фотографировании заказчиков, которые приходят в фотостудию, — людей посторонних, совершенно мне неизвестных. Ничего о них не знаешь — ни профессии, ни интересов, ни вкусов их, ни темпераментов. Именно эти условия и создают наибольшие трудности для фотографа. Как распознать характер, индивидуальность совершенно незнакомого человека, которого видишь впервые?

Между тем в лице всегда есть определенные приметы ума, интересов, душевного мира человека; их нужно найти, когда он спокойно позирует перед аппаратом. Зачастую признаки характера раскрываются вовсе не в тех чертах и деталях, которые бросаются в глаза с первого взгляда. Они бывают даже невидимыми для неопытного глаза. Мне помогла работа над портретами людей, которых я хорошо знал. Она обогатила мой опыт, мое понимание человеческой психологии. Имея понятие о характере человека, я научился разбираться в приметах его индивидуальности, понимать его выражение лица, делать обобщения на основе своих наблюдений.

Обычно заказчик приходит сниматься еще весь погруженный в свои мелкие заботы и текущие дела, — тогда я стремлюсь преодолеть будничность его лица, зная, как мало она может рассказать о человеке по существу. Я ищу в лице те особенности, которые я подметил с первого взгляда, но еще не успел как следует осознать. По движениям человека, по тому, как он садится перед моим аппаратом, я стремлюсь угадать род его деятельности, уровень его интеллекта. Каждое слово, произнесенное в павильоне фотографа, имеет значение: выбор этого слова, манера говорить, тон, жест — все мне рассказывает о человеке. Чтобы создать портрет, я собираю, выявляю наиболее интересные черты, иначе получится обычная, ремесленная фотооткрытка.

Нельзя забывать, что лицо человека изменчиво. Я наблюдал перемены в человеческом лице, когда под влиянием переживаний, казалось, изменился весь его строй. Мне приходилось видеть, как, например, под влия-

янием зависти в прекрасном, добродушном лице отобразилось чувство величайшей злобы: сразу удлинились черты, собрались морщины вокруг глаз, рот стал вдвое тоньше, и глаза изменили выражение. Замечал я, какие разительные перемены производит в лице чувство неожиданной радости. Иногда лицо настолько преобразуется, что невольно спрашиваешь себя: «Что же такое лицо человека? И где же подлинное сходство? Когда же человек больше всего похож на себя? Когда его лицо исказил припадок гнева? Когда он радушно улыбается, принимая гостей, с любовью смотрит на своего ребенка или когда он внимательно следит за ходом управляемой им машины?» Каждое явление, с которым сталкивается человек, отражается на его лице. И не только на лице, весь организм принимает участие и отзывается на переживания.

Я хотел бы привести такой пример. Я вышел на улицу в прекрасном настроении, в этот день у меня была большая удача. Успех меня преобразил. Я широко шагаю; мои слабые, усталые ноги, высоко поднимаясь и опускаясь, ударяют по асфальту, восьмидесятилетний старец шествует, как юноша, а мой жизненный опыт подсказывает мне: «Не торопись, не нервничай». Но я не слушаю увещаний разума, выпрямляется моя спина, и шаг становится более упругим. Я весь напряженно приподнят. Я смотрю вперед на небо и людей, смотрю встречным в глаза бодро и весело.

Я слежу за молодым художником Н. Андриановым, который пишет мой портрет, вижу как он находится в плену сменяющихся во мне настроений. И я говорю ему: «Не пишите меня сегодня, мое лицо полно будничных забот дня, то, что вы видите, не характерно. Следы забот уходят с лица так же легко, как пришли; они не постоянны на лице».

Окончив сеанс, художник бросает кисть, мы подходим друг к другу, фразговариваем, затрагивая серьезную тему. Я высказываю свои мысли и вижу, как на его лице появляется растерянность. Я спрашиваю: «Что же, хоть еще раз пиши сызнова?» — «Да, я вас таким не видел», — отвечает художник.

Мне, фотографу, это знакомо. Сколько раз, бывало, сделаешь три-четыре снимка человека и, когда он уже прощается, как-то вдруг повернет голову, что-то скажет, у меня мелькнет невольно мысль: «Вот как его следовало снимать!» Бывало, не удержишься, извинишься и попросишь еще раз позировать.

Но не только временные настроения отражаются на лице человека. Все пережитое оставляет на нем следы. Прошрое человека, его мысли, взгляды на жизнь, отношение к людям — все, что видят глаза человека и как они видят, все это оставляет свой отпечаток на его лице.

Умеющий — да читает.

Но читать человека трудно. Понадобилась вся моя долгая восьмидесятилетняя жизнь, чтобы я научился кое-что разбирать в этой книге.

Герой Отечественной войны, например, не обязательно отмечен героическим выражением лица. В быту он может быть простым, обыкновенным парнем, с обычной внешностью, и только в критические минуты его лицо преображается. Не всегда ведь бывает такое счастливое совпадение внешности и характера, как, например, у В. П. Чкалова. Снимая Валерия Павловича, я поразился, с какой отчетливостью выражена в его лице отвага, воля, презрение к опасности. Орлиный профиль, гордая посадка головы, в фигуре, в руках, в глазах, в выразительных складках лица — решительно во всем ощущалось мужество. Глядя на Чкалова, я вспомнил слова А. М. Горького: «Человек — это звучит гордо».

Однако же нередко с первого взгляда и не заметишь в человеческом лице черты, говорящие о героизме его натуры. Но они непременно существуют, и их надо уметь распознавать. И в быту, в повседневности проявляется его героизм, но менее заметно, чем в решительные моменты. Представьте себе, что к вам пришел сниматься, например, Василий Теркин — герой одноименной поэмы А. Твардовского, и на вашем снимке изображен веселый, добродушный, смущенный славный малый — и только. Так разве это называется сходством? Учитесь искать в его лице признаки истинного героизма. А как богат советский народ Теркиными, я убедился в то время, когда фотографировал наших бойцов в период войны. И тогда-то я особенно отчетливо понял, что приметы, которые сразу бросаются в глаза, далеко не всегда бывают самыми верными, приоткрывающими основное в человеческом характере. Чем более чуток портретист, тем скорее он найдет признаки сокровенной сущности человека.

Реалистический портрет вовсе не содержит в себе понятия обыденности. Фотопортретист вправе усиливать те или иные черточки, и он имеет возможность делать это с помощью композиции, света, ракурсов. Для того чтобы передать сходство, совсем не обязательно, чтобы человек на портрете выглядел таким, каким он выглядит всегда.

И отнюдь не обязательно запечатлевать все черты лица во имя сходства. Помню, например, как я работал над двумя портретами виолончелиста Растроповича. На одной фотографии он снят анфас, свет падает с обеих сторон. Освещены все детали лица, каждая черточка ясно видна. Между тем образа не получилось. Портрет невыразителен, в нем нет ничего затаенного, все на поверхности, нет поэзии, нет настроения.

На втором портрете Растропович изображен в профиль. Это почти полный профиль, второй глаз чуть виднеется, он тонет в тени. Глаза опущены, музыкант смотрит на инструмент. Однако же в этом портрете, на мой взгляд, есть образ, внутренняя связь человека с музыкальным инструментом, который он держит в руках, поэтическая атмосфера. Впечатление

цельности, единства возникает оттого, что свет и тени на лице и руке расположены гармонично. Залитое светом лицо и тенью покрытые опущенные глаза, белая, ярко освещенная лампой рука на первом плане, а на кончиках пальцев — тени. Световая гамма лица и руки создает образ лирической задумчивости и аскетической устремленности, свойственной вдохновению. Гриф виолончели играет большую роль в портрете, не меньшую, чем рука. Композиционно он пересекает по диагонали фигуру музыканта, голова наклонена так, что подбородок почти касается струн и они служат как бы опорой для головы. Правой руки со смычком не видно. Играющей руки нет, но взор музыканта устремлен на невидимый смычок, взгляд ведет за собой зрителя, выводит за рамки снимка и вызывает ассоциации, дает пищу воображению зрителя, как всегда, когда произведение не ограничено тем, что в нем показано, когда в нем заключено больше представлений, чем выражено.

Когда вошли в употребление фотоаппараты «ФЭД», главным преимуществом их считалось «36 кадров на одной пленке». Из тридцати шести снимков хоть один, да должен «выйти» (как говорили фотографы). Другими словами, фотограф хоть один раз из тридцати шести, да уловит главное, что характеризует человека, найдет сходство. Этот способ, рассчитанный на случай, на удачу, несостоятелен. Мне мыслится, что в искусстве фотопортрета не должно быть ничего случайного, все должно быть продумано. «Так я хотел его изобразить, потому что так я его понимаю», — вот каков должен быть принцип работы.

«В каждом труде есть искусство», — сказал мне как-то М. Горький. Но и в каждом искусстве есть труд, и труд сознательный. В суждениях о качестве снимка я хочу быть взыскательным и прежде всего к самому себе. В моих удачах и неудачах повинен я сам. Случайностям здесь нет места.

Когда фотограф делает по тридцать и сорок снимков в день в какой-либо фотографии, он невольно начинает повторять им самим выработанные приемы, творчество подменяется трафаретом. Когда фотограф стремится уловить момент своим затвором, вместо того чтобы продумать образ и поискать наиболее характерную позу, искусство подменяется случайностью. Знаю, что не все согласны со мной.

Существует мнение, будто в случайно схваченном моменте больше жизненной правдивости, естественности. Нет, жизненность, естественность нужно искать; это упорный и сложный труд, надо «помучиться» над моделью, над композицией натуры и найти такое положение и выражение лица человека, чтобы зрителю казалось, будто автор его случайно подсмотрел.

Существует мнение, будто разница между фотографом и художником заключается в том, что для фотографа время исполнения портрета изме-

ряется мгновениями, для художника — часами, днями, месяцами и даже годами. Для сходства же в портрете необходима сумма впечатлений о человеке, которую не может обрести фотограф в столь короткий срок. На деле это не совсем так. Конечно, не сотая доля секунды, уловленная затвором аппарата, может дать законченный образ, портрет. Нет, прежде чем приступить непосредственно к съемке, у меня должен быть какой-то первоначальный замысел, я обдумываю его основные детали, строю примерную композицию, как я говорил уже, стараюсь уловить все особенности личности.

Художник-живописец распознает характер модели в процессе работы над портретом, в течение долгих и частых сеансов. Я стремлюсь охватить сущность портретируемого в процессе компоновки портрета, поисков способа освещения в представленные мне минуты, предшествующие моменту действия затвора. Творческий процесс фотохудожника чрезвычайно ускорен и сконцентрирован. Это вызвано специфическими условиями, в которых работает фотограф, и это уже стало природой его. В сущности, я бываю в работе охвачен порывом и поддаюсь первому впечатлению, которое редко меня обманывает.

М. В. Нестеров говорил, что «у портретиста должен быть особый глаз на лицо человеческое, зоркий и чуткий...»*. Это совершеннейшая истина. Точно так же и у нас, профессионалов-фотопортретистов, с годами вырабатывается зоркость глаза, способность по внешним признакам, по едва уловимым, ничего не говорящим невооруженному глазу приметам угадывать внутреннюю суть модели, ее психологию, склад характера. Мое первое впечатление большей частью оказывалось верным. Это мой профессиональный навык. Я сделал в своей жизни не десятки портретов, а много тысяч, и в процессе моей работы у меня выработался навык распознавать характерные черты человека с первого взгляда.

Но и навык приобретается не только практикой. Нестеров завершает свою мысль о зоркости глаза портретиста справедливыми словами: «... у него должна быть особая любовь к человеческому лицу, как сосредоточию всего человеческого в человеке»**. У кого нет этой любви, тот, по мнению М. В. Нестерова, не имеет права быть портретистом.

Именно это мне и хотелось сказать читателю, если его влечет профессия фотопортретиста. Надо любить людей, человеческие лица, с глубоким сердечным вниманием вглядываться в них — в глаза, в каждую черточку этого лица, стремясь по ним распознавать тайники души. Тогда придет умение «читать» человека. И портретист добьется не внешнего, а подлинного сходства.

* С. Н. Д у р ы л и н, Нестеров-портретист, «Искусство», 1949, стр. 10.

** Т а м ж е.

КРАСОТА И КРАСИВОСТЬ В ФОТОГРАФИИ

С проблемой сходства тесно связан и вопрос о красоте и красивости в фотопортрете.

В ремесленной фотографии едва ли не самое большое место занимает погоня за красотой. Старательно сглаживающая особенности лица ретушь, стандартные позы и аксессуары, причудливое оформление, различные форматы и всевозможные антихудожественные приемы — все это делается во имя красивости, которую часто путают с красотой.

И всего печальнее, что эту красивость, а по сути дела пошлость, такая фотография распространяет повсеместно, способствуя утверждению мещанского представления о красоте, портит вкусы людей. Неискушенный потребитель привыкает верить в «красоту» антихудожественного ремесла, «фотокарточки» воспитывают у него дурной вкус до тех пор, пока он не становится культурнее и не освобождается от пут навязанной ему псевдоэстетики. Вместе с тем желание «выйти красивым» свойственно каждому, кто приходит в фотографию сниматься. В дореволюционное время иные заказчицы смотрели на меня чуть ли не как на личного врага, если, по их мнению, они на портрете менее красивы, чем в жизни. Современные советские люди строже и объективнее относятся к работе фотопортретиста, что говорит о более высоком уровне культуры. И тем не менее красота — одно из необходимых условий портрета. Стремление, чтобы портрет доставил эстетическое наслаждение, закономерно присуще не только заказчику, но и автору. Весь вопрос в том, что подразумевать под понятием красоты.

В «Портрете» Н. В. Гоголя хозяин, который пришел выселять из квартиры за долги бедного художника Чарткова, жалуется квартальному: «...вот комнату рисует. Добро бы уже взял комнату прибранную, опрятную, а он вон как нарисовал ее со всем сором и дразгом, какой ни ваялся».

Так где же красота — в том ли, чтобы изобразить неприбранную комнату, или сначала надо убрать ее, а потом уже писать?

Не мне, разумеется, решать подобные вопросы эстетики. Проблема прекрасного — дело науки, разрабатывающей современную советскую эстетику, в которую входят проблемы и красоты, и характеристики, и обобщения. Я поделюсь лишь с читателем своими личными размышлениями о красоте в фотопортрете.

Прежде всего, мне думается, надо сделать разграничение между красотой лица и красотой снимка. Меня, например, никогда не влекло стремление теми или иными способами сделать красивым лицо заказчика, но было время, когда я увлекался красотой портрета в целом, при этом бро-

ской, показной красотой бликов и линий, контрастов и пятен, другими словами, формально-эстетической стороной изображения. Мной руководило искреннее побуждение доставить зрителю эстетическое удовлетворение. Но с годами я пришел к выводу, что манерность, изощренность приемов искусственны и фальшивы, что в этих случаях преобладает красота, а не красота. И самое главное, что в фотоизображении важнее всего человеческое лицо. А в этом лице самое дорогое — правдивость переживаний, правда характера.

Постепенно пришло понимание и той истины, что эстетические и этические идеалы — это единое целое, и как бы ни были правильны, гармоничны в своих пропорциях, строги по своим линиям черты лица, но если оно не озарено красотой внутренней, не отмечено своеобразием, то не удастся создать истинной красоты в портрете. И, наоборот, если на лице видны следы напряженной работы мысли, творческого вдохновения, если в нем есть жизнь, истра чувств, на нем написаны благородство и человечность, — оно привлекательно, значительно, даже если неправильны его черты.

Самое трудное и вместе с тем самое увлекательное дело для нас, фотографов, у кого работа над портретом длится относительно весьма короткий срок, — это улавливать то или иное типическое переживание. Когда удастся это сделать, портрет обретает и эстетическое и эмоциональное звучание. За долгие годы моей жизни мне приходилось, фотографируя людей, наблюдать самые различные их душевные состояния.

Приходят в фотографию молодожены, вокруг них атмосфера счастья, влюбленности. Заражаешься их настроением, возникает ощущение подъема, праздника, и на портрете отражается состояние приподнятости. Вряд ли фотохудожник, который постоянно сохраняет состояние стороннего наблюдателя, выгадывает. Мне кажется, что необходимо не только подметить переживания модели, но и самому проникнуться ими. В моей практике бывали случаи, когда настроение снимающихся не только не передавалось мне, но даже по тем или иным причинам вызывало протест, раздражало. И, к собственному удивлению, портреты получались разоблачительными, сатирическими. Бывало и так: приходит человек — горькие складки у рта, хмурый, но разговоришь его, узнаешь о его огорчениях, проникнешь в его печаль, и, независимо от того, красиво или бесцветно на первый взгляд его лицо, портрет приобретает силу эмоционального воздействия. А разве не самое ценное, когда произведение захватывает зрителя воплощенными в нем мыслями и чувствами? Мне думается, это и есть красота в фотографии.

В фотографии было принято делить все лица на фотогеничные и нефотогеничные. Приступая к съемке, фотограф в первую очередь выяснял, в какой мере фотогенично лицо, которое он должен снять.

Что такое фотогеничность? Вот простой пример. Перед аппаратом женщина: круглое лицо, маленький нос, мелкие черты лица, небольшие глаза, светлые брови и ресницы — не фотогенично. Может получиться так, как рисуют дети: кружок, а внутри кружка две точки и черточка.

В одном из дореволюционных «руководств» давались такие советы: «Не следует стесняться откровенно сообщать фотографу о тех маленьких недостатках на своем лице и в своей фигуре, которые желательно скрыть. Фотограф в этом случае, как адвокат или врач, обязан сохранить тайну, которую ему доверили» *.

Нет нужды говорить, как курьезно звучат в наши дни эти слова. А что если в этих самых «маленьких недостатках» ярче всего проявляется особенность человека, его индивидуальность? Придайте курносому носу классическую форму — лицо будет красивее, но человек перестанет быть самим собой. Да, наконец, в лице существует гармоническое сочетание всех черт, переделайте ту или иную черту — нарушатся все пропорции.

Но как же быть, однако, с той «нефотогеничной» моделью, о которой я только что говорил? Представьте себе, что в жизни некрасивое лицо этой женщины окрашено яркими красками, которые фотопластинка не воспринимает, что его украшает легкая, располагающая улыбка, маленькие глаза горят, в них светится ум, любопытство к жизни, доброжелательность, на голове у нее копна светлых волос... Лицо привлекает игрой чувств, мимикой, необъяснимым очарованием женственности. Но все это не может передать аппарат, если пользоваться им механически. Здесь-то и начинается мастерство фотографа, его творчество.

Его дело найти такой ракурс и освещение, которые, не изменив очертаний лица, уловят его выразительность. Задача фотографа вызвать улыбку, которая придает обаятельность модели, создать настроение, способное оживить эти в застывшем виде некрасивые черты, отыскать позу, соответствующую душевному складу оригинала.

Страшнее всего отвлеченные, схематические представления фотографа о красоте, нивелирующие индивидуальность. Сплошь и рядом фотограф-ремесленник, независимо от характера лица, стремится придать ему красоту, как он ее понимает. И, разумеется, таким образом он нивелирует, обезличивает изображение. Иной раз посмотришь витрину — все девушки на одно лицо. Все одинаково улыбаются, склонив головы с одинаково светлыми локонами, у всех зализанные ретушью, в равной мере гладенькие, правильные, похожие друг на друга черты лица. Бывает и так: приходит заказчик, в чертах лица которого ярко выражена его национальность, — казах, туркмен. Фотограф, вместо того чтобы сохранить призна-

* Журн. «Советское фото», 1941, № 1, стр. 11—12.

ки национального своеобразия, сглаживает их. Во имя чего? Зачем стирать национальные особенности, разве в них не содержатся приметы индивидуальности человека и типические признаки одновременно? Но фотограф-ремесленник руководствуется общепринятыми, стандартными, умозрительными понятиями о красоте лица, ему нет дела до реального, живого человека с его отличительными чертами.

Заказчик, отправляясь на фотосъемку и испытывая желание получить на портрете красивым, уделяет много внимания своей одежде. Это естественно. Кто не знает, какое значение имеет для внешности костюм, как меняется облик человека, а женщины в особенности, в зависимости от того, идет или не идет ей платье?

Конечно, для выявления советским живописцем или фотохудожником духовного облика фотографируемого костюм является второстепенным признаком, и все же часто он играет большую роль в композиции произведения, не говоря уже о том, что по костюму можно определить эпоху, к которой принадлежит портрет.

Длинное пальто на узкой, высокой фигуре А. М. Горького в портрете работы П. Д. Корина помогло художнику создать определенный образ, настроение.

Но плохо, когда заказчик, а вместе с ним и портретист руководствуются не тем, соответствует ли костюм образу, а требованиями моды. В том, что мода имеет влияние на представление о красоте, я убедился на своей практике. Например, не так давно у нас было принято носить платья «с плечами». Бывало, попросишь заказчицу сесть так, чтобы был виден рисунок линии от шеи к плечу, к спине — она ни за что не соглашается. Слишком длинной, мол, получится шея, плечи — круглыми, а не прямыми, — некрасиво. Переменилась мода, стали носить «японки», девушки довольны, когда на изображении видна покатость плеч. Немало пришлось мне спорить с заказчиком (особенно в дореволюционной провинции), когда я старался выявить ту красоту, которая присуща данной личности, не считаясь с модой или заботой продемонстрировать богатство клиента. Мне мыслится, что самое важное, чтобы сохранялся стиль человека в одежде, в которую он одет.

Особенно серьезные трудности возникали, когда дело доходило до складок в одежде. Костюм постепенно обретает форму тела человека, который носит его. Складки говорят о человеке.

Когда-то, в первые годы своей профессиональной работы, я, как и все фотографы, старался при съемке оправлять складки на пиджаке, мундире, блузе. Лишь после того как я увидел в музеях и на выставках портреты мастеров, я понял, что складки на платье придают жизненность фигуре. Например, складки у сгиба руки в локте естественны и обязательны в портрете, они не должны лишь резко выступать и привлекать внимание:

зрителя. Но костюм, лишенный складок, заутюженное платье делают фигуру безжизненной, «необитаемой», как выразился один художник.

Читателю может показаться эта истина настолько ясной, что она не заслуживает даже обсуждения. Между тем, если б он только знал, сколько раз мне на своем веку приходилось выслушивать негодование заказчика на то, что на пиджаке заметны складки. Я готов понять его огорчение, — быть может, он долго ждал нового костюма, а может быть, и на съемку-то пришел только потому, что купил костюм. А на портрете не видно, что костюм только что сшит, он выглядит поношенным, помятым. «Уберите складки, заретушируйте их или переснимите», — категорически требует заказчик, не подозревая, что в этих складках отражаются особенности его манеры сидеть, его привычек, его жестов.

Когда я постиг эту несложную премудрость, то стал выскивать складки на мужском костюме, а отвороты на пиджаке оттягивал вперед, заботясь о том, чтобы костюм сидел возможно естественнее.

В женском платье я укладывал складки так, чтобы яснее была выражена фигура. Я стремился, чтобы костюм не подавлял модели, чтобы он не существовал на портрете «отдельно» от модели, чтобы каждая деталь одежды, каждая складочка жили в портрете.

Много позже, знакомясь с высказываниями мастеров искусства и литературы, я убедился, что был прав. Вот что пишет, например, Дидро по этому поводу:

«... Нет ничего более нелепого, чем изображение человека в новом костюме, только что от портного, хотя бы этот портной и был самым искусным человеком своего времени. Чем лучше облегает одежда члены тела, тем больше фигура будет походить на фигуру деревянного манекена, не говоря уже о том, что художник потеряет в разнообразии форм и освещения, порождаемых складками и измятостью старой одежды»*.

КОМПОЗИЦИЯ

Композиция в искусстве фотографии, как и в живописи, музыке — одно из средств выражения идеи, замысла автора. Понимание того человека, чей портрет делается, отношение к нему выражаются в композиции.

* Дени Дидро, Об искусстве, «Искусство», 1936, т. 1, стр. 71—72.

Соблюдение одного из основных законов композиции — единства целого, соразмерности частей — в фотопортрете осложняется специфическими условиями. Если живописный образ дается не только в виде плоскостной, но и в какой-то мере объемной фигуры, если художник — живописец, график — компокует картину, пользуясь законами перспективы, изображая несколько планов, то фотографа сковывают условия съемки павильонной камерой, объектив которой, как я говорил уже не раз, рисует резко только предметы, расположенные в одном плане. Предметы, расположенные в глубине, получаются не в фокусе. Это один из самых серьезных и трудно преодолимых недостатков фотографии. Фоторепортеры справляются с этим препятствием благодаря тому, что их аппараты снабжены иной, чем павильонная камера, оптикой. Но фотохудожник, работающий в ателье, не располагает возможностью, как живописец, отодвинуть фон, расположить предметы в разных планах, придать объемность фигуре.

Во всяком случае, в мое время оптика не позволяла этого делать.

На протяжении всей жизни меня занимал этот вопрос, и самыми различными средствами я старался сбросить путы, сковывающие фотопортретиста.

При построении портрета одного лица я стремился дать объемность, отодвигая плечо модели резко назад. Сокращение линии плеча и потеря в фокусе не только не приносили ущерба — именно этим способом мне удавалось преодолеть плоскостность в фотографии. В своих жанровых снимках я размещал одну из фигур в глубине. Она получалась менее резкой и меньшего размера, чем модель, расположенная на первом плане. Но меня это не смущало, ибо снимок обретал перспективу, чувствовалась глубина комнаты, воздух. Все это — специфические трудности, с которыми необходимо считаться, компокуя портрет. К тому же надо помнить, что фотограф скован границами отведенной ему объективом площади, в пределах которой он размещает предметы. А задачи композиции фотопортрета сложны.

Гармоническим сочетанием линий, света и тени надо создавать единое целое, воплощающее замысел автора. Если в кадре изображена часть фигуры, она должна быть расположена так, чтобы зритель мог воспринять ее как целое. Если фотомастер воспроизводит движение фигуры, оно должно быть построено так, чтобы можно было угадать предшествующее мгновение и последующее. Нельзя забывать, что любое положение фигуры, каким бы спокойным оно ни было, — частный момент движения. Движение должно ощущаться в портрете, иначе в нем не будет жизни, и при этом движение всего корпуса, независимо от того, изображена ли вся фигура или часть ее.

В моем портрете Ф. Э. Дзержинского я позволил себе ограничиться изображением головы и части левого плеча Феликса Эдмундо-

вича. Но я постарался сохранить ритм. Схваченное аппаратом движение в повороте головы и левого плеча органически связано с движением всей фигуры, поэтому легко представить себе положение всего корпуса. Компонует ли фотограф в данный момент руки или плечи, он всегда должен иметь в виду всю фигуру в целом.

Другими словами, необходимо сохранить логику движения, как в музыке, когда слышишь музыкальную фразу и предугадываешь, какая нота последует, раньше чем она прозвучит.

В фотопортрете, как и в живописном, графическом портрете, сохраняется, разумеется, требование убедительности композиции. «Композиция должна быть построена так, чтобы построение ее убеждало меня в том, что она не может быть построена иначе; фигура должна двигаться или находиться в состоянии покоя так, чтобы она убеждала меня в том, что она не может действовать иначе»*, — пишет Дидро.

Убедительна же композиция тогда, когда в ней наилучшим образом выражается характер оригинала, его индивидуальность: «...движения должны быть вестниками движений души того, кто их производит», — говорил Леонардо да Винчи**. Фотограф стремится найти естественное, присущее человеку положение, для этого он зачастую предлагает заказчику принять привычную для него позу. Но как это на первый взгляд ни странно, такое решение вопроса не гарантирует правдивости изображения. Ибо то или иное положение фигуры, случайно отобранное из всего комплекса свойственных данному человеку движений, может оказаться недостаточно выразительным. Поэтому фотохудожнику важно проследить за манерой человека двигаться, за его жестами и отобрать из них наиболее характерные.

Приходится сосредоточенно всматриваться в человека, который пришел фотографироваться. Другое дело, когда знаешь этого человека или слышал, читал о нем. Но в нашей повседневной практике в фотостудии большей частью доводится иметь дело с людьми неизвестными, вовсе незнакомыми. И, как я говорил уже в главе о сходстве, важно в короткие минуты подготовки к съемке, в процессе поисков позы, освещения и т. п. суметь распознать свойственные этой натуре переживания, настроения. Памятуя, что человек перед аппаратом бывает редко естествен и непринужден, фотохудожник не должен полагаться на заказчика, который якобы сам примет удобную и привычную для него и, следовательно, лучшую позу. Фотограф корректирует положение портретируемого, повороты, наклон фигуры, головы, движения, как бы проводит все это через

* Дени Дидро, Об искусстве, «Искусство», т. 1, 1936, стр. 166—167.

** Леонардо да Винчи, Книга о живописи, Огиз — Изогиз, 1934, стр. 96.

свою фантазию, домысливает. Манеры, жесты человека он рассматривает как материал, из которого извлекает элементы будущего портрета. Как в выражении лица, так и в позе, движениях надо искать своеобразие психологии человека.

Бывают люди с мягкой и нежной душой, в то время как внешний облик их строг и даже суров; бывают внутренние угловатые и неуклюжие, а с виду грациозные люди, встречаются застенчивые люди, которые ведут себя развязно. Я всегда старался подметить то или иное свойство человека и найти средства выразить его не только во взгляде, в лице портретируемого, но и в самом построении изображения.

Нет и не может быть места отвлеченным суждениям о композиции, о линейной схеме вне связи с образом, который запечатлен в портрете.

Артистка С. Бирман изображена на моем портрете сидящей на ручке кресла, в несколько напряженной позе. Она не откинулась свободно на спинку кресла, не прислонилась — спина ее выпрямлена, рука, лежащая на колене, вытянута. Получилась долгая линия высокой фигуры, одетой в длинное вечернее платье. Композиция диагональная. В этой гамме движения основная линия — линия правой руки, выделяющаяся на темном фоне платья. Композиция отчетлива и строга. Но она не была бы убедительной, если бы не гармонировала с внутренним миром артистки. Принужденность позы, строгие вертикальные линии корпуса, вытянутой руки и правой ноги, складок платья — все это я старался сочетать с внутренней напряженностью актрисы, упорством ее мыслящей, прямой, резкой натуры, с ее ярко выраженной индивидуальностью (фото 65).

Портретный снимок академика Н. Гамалея — покатый, почти профильный. Совсем простая, скупая, прямолинейная композиция. Но спина чуть согнута и упор на руки, лежащие на низком столе, оправдан, логически вытекает из положения чуть наклоненной вперед фигуры. Когда я строил композицию, я заботился не только о логике движения, о соподчиненности линий, я руководствовался своим замыслом — создать образ немолодого ученого, несколько согбенного годами умственного труда, который стоит как бы перед аудиторией. Его живой, энергичный взгляд устремлен вперед. Он к кому-то обращается, вот сейчас заговорит. Возможно, он читает лекцию, может быть, выступает на заседании (фото 45).

Огромное значение в композиции имеет ритм. Ритм сопутствует всей нашей жизни. Дыхание, сердцебиение — это ритм, движение — ритм. Труд — ритм. Самая распространенная в мире игра детей — прыжки через веревочку — это ритм. В ритме качается маятник часов; в ритме двигается поршень паровоза; в ритме набегают морские волны.

Ритм в фотопортрете отнюдь не должен выражаться только в линейной схеме, в разнообразии световых пятен и линий. Необходимо, чтобы ритм композиции совпадал с ритмом строения фигуры.

Что же такое ритм в фотопортрете?

Вот, например, портрет, на котором изображены актеры в танце — танцевальная пара (фото 96). Здесь ритм сохранился в застывшей позе. Не надо думать, однако, что любое движение в танце, запечатленное фотоаппаратом, передаст ритм. В том-то и дело, что снимок схваченного на лету расчлененного движения теряет и динамику и ритм. Необходимо, размещая балетные фигуры, придать им специальное положение, чтобы зритель почувствовал ритм. На моем портрете резкое движение фигуры в белом с наклоном вниз и встречное движение фигуры в черном вверх — эти две контрастирующие по световой гамме линии встречного направления и дают ощущение ритмичного движения. Кроме того, здесь использован костюм танцовщицы, чередование лент белого и черного цвета на платье, которое сочетается с чередованием ее белого и его черного костюма, подчеркнутым вытянутой рукой балерины.

В портрете скульптора Яковлева ритм является едва ли не его основой. Здесь ритмически сочетается линия правого плеча с линией левого. Положение правой руки, охватившей колено (в левом углу кадра), соответствует линии чуть наклоненного вперед правого плеча. Изгиб левой руки завершает композицию. В ритмическом движении застыли пальцы левой руки художника (фото 26).

Руки — чрезвычайно существенный элемент в композиции не только потому, что они сообщают ей завершенность, участвуя в структуре кадра. Как правило, они весьма выразительны, они соответствуют общему строю всей фигуры человека, гармонируют с его лицом, дополняют представление об индивидуальности человека.

Мне приходилось встречать людей, у которых руки находились в резкой дисгармонии с их общим обликом. Однако при дальнейшем знакомстве оказывалось, что именно руки вернее, нежели лицо, характеризовали того или другого человека.

Руки всегда помогали мне создать психологическую характеристику модели, служили добавочным компонентом в построении образа. Вместе с тем они придавали законченность рисунку.

Особенно нужна бывает рука в поясном портрете мужчины, где три четверти площади занимает глухой однотонный пиджак. Рука, держащая книгу, очки или иной предмет, а иногда и жест, соответствующий данному характеру, оживляют такую картину.

Руки не должны повторяться в фотопортретах. Надо, чтобы как в лице, так и в руках человека чувствовалось их неповторимое своеобразие. Можно каждый раз по-разному уложить руки, они будут иметь различное смысловое значение и по-своему дополнять портрет, однако при условии, если положение рук психологически оправдано, естественно, органично для данного индивидуума.

Фотограф-ремесленник неизбежно впадает в штамп оттого, что строит портрет, не сообразуясь с психологической расшифровкой модели. Фотограф делает тысячи снимков в год. Естественно, что он не в состоянии придумывать каждый раз новые композиции. Он усваивает несколько десятков поз и варьирует их, применяя как трафарет, преследуя лишь одну цель — скрыть дефекты заказчика, усадить или установить его в наиболее выгодном для него положении. Но когда фотограф выступает как художник, он ставит перед собой другие задачи. Это не значит, что он выискивает какие-то исключительные, особенные позы. Но, пользуясь теми же профессиональными приемами, фотохудожник не ограничивается техническими и формальными соображениями, а работает в плане того образа, который он по-своему видит и задумал отразить, выделяя характерные особенности человека.

Несмотря на сходство приемов, цели оказываются совершенно различными. В одном случае задача фотографа — показать внешний облик, в другом — раскрыть образ, внутреннюю сущность. В первом случае человек у аппарата старается техническими средствами смягчить, загладить, скрыть все особенности личности. Во втором — наоборот, он стремится выделить, подчеркнуть, использовать подмеченные им индивидуальные свойства и типические черты, старается создать правдивый характер, истинно реалистический образ.

И если вы преследуете именно эту цель, вы всегда найдете ту или иную линию, движение, положение, характерные для модели. И тогда ваша композиция каждый раз будет неповторима в каких-то тонкостях, как неповторимы индивидуальности людей, которых вы фотографируете.

Приемы построения фигуры в портрете меняются в зависимости от кадрирования. В портрете во весь рост, например, линейная композиция имеет большее значение, чем в бюстовом или при съемке головы крупным планом. Портрет во весь рост требует большей гармоничности частей, ибо здесь все выписано, здесь нет места для воображения зрителя, с одной стороны, а с другой — в таком портрете центр выразительности в какой-то мере перемещается с лица на корпус.

В то же время в портрете во весь рост трудно преодолеть однообразие линий. Когда размещаешь модель в сидячем положении, то наклон туловища, положение рук и ног разнообразят рисунок.

В своей практике я больше всего склонялся к поленному портрету. Меня привлекали возможности ярче выразить движение. Вот передо мной портрет Александра Петровича Довженко. Он наклонился вправо, опираясь на лежащий на колене локоть своей руки. Левая рука с отодвинутым назад локтем как бы отталкивается от ручки кресла, усиливая движение всей фигуры вправо. Так же вправо повернута голова и устремлен взгляд

А. П. Довженко. Но если снимок кадрировать и оставить одну только голову, то движение, разумеется, почувствуется в положении головы и плеч, но он будет обедненным, в портрете будет меньше экспрессии. (фото 23).

В головном портрете линейная композиция играет второстепенную роль. Здесь главное — световая композиция, ракурс, с помощью которых автор добивается наиболее выразительной характеристики модели.

Когда мы делаем портрет одного лица, мы большей частью фотографируем его на вертикальном формате. Но я заметил, что горизонтальное положение пластинки придает больше интимности фотопортрету. В горизонтальном портрете модель располагается на диване, в широком кресле, за столом, поза свободнее, в композиции непременно участвуют аксессуары — все это и придает снимку впечатление интимности. Стоит сравнить хотя бы вертикальные и горизонтальные портреты моей работы С. М. Эйзенштейна или К. С. Станиславского.

Когда головной портрет одного лица или двух лиц строится по горизонтали — снимок обретает именно ту дурного вкуса фотографичность, которую избегает фотохудожник.

Вокруг изображенной на снимке головы по обеим сторонам образуется ничем не заполненное пространство. Искусственность изображения, плоскостность, отсутствие световоздушной среды — все эти недостатки выступают в таком портрете с особой отчетливостью.

Композиция двойного портрета особенно сложна.

Для того чтобы портрет вышел цельным, фигуры внутренние связанными, необходимо наличие чего-то объединяющего их. Мне было очень интересно узнать из книги С. Н. Дурылина о том, как работал над такими портретами художник М. В. Нестеров.

С. Н. Дурылин рассказывает, что, когда Нестеров задумал писать двойной портрет брата и сестры Тютчевых, его постигла неудача. Ибо это были люди разных интересов и вкусов. Портрет распался на два портрета оттого, что в нем не было идейного и художественного центра, объединяющего фигуры. Нестеров бросил писать портрет Тютчевых, не окончив его. В то же время в двухфигурном портрете братьев Кориных работы Нестерова, построенном по вертикали, «такой центр был найден при зарождении самой мысли о портрете. Два брата-палешанина, столь разные по характеру, темпераменту и внешнему облику, жили единой любовью к живописи, питались единодушным влечением к ее истокам», — пишет С. Н. Дурылин *. Как известно, портрет братьев Кориных — одно из лучших произведений Нестерова.

* С. Н. Дурылин, Нестеров-портретист, «Искусство», 1949, стр. 151.

Прочитав эти строки, я задумался и попытался проанализировать некоторые свои двухфигурные фотопортреты.

На первый взгляд, в двойном портрете А. Блока и К. Чуковского нет единства. Слишком различны по внешности, по темпераменту, по складу характера писатели. Узкое, тонкое, одухотворенное лицо Блока, его прозрачные, нервные руки, неопределенный взгляд огромных блестящих глаз. И рядом живой, темпераментный, весь в движении, в порыве Корней Чуковский. Но, несмотря на резкое различие индивидуальностей, мне думается в портрете есть объединяющий центр. Построенное на внешнем контрасте произведение передает внутреннюю духовную связь людей одинаковой культуры, общих интересов, в равной мере влюбленных в поэзию.

Другой двухфигурный портрет: «Мать и дочь». Здесь также нет внешних примет единого жизнеощущения, настроения. У матери в выражении лица — горечь, она с грустью, опустив глаза, смотрит на дочку. Девочка же с радостным изумлением и любопытством всматривается в окружающую действительность. Дочка прислонилась к матери, как к своей опоре, но вся она устремлена куда-то вдаль, в неведомый ей, полный таинственного очарования мир. Чтобы показать связь между фигурами, я мог бы посадить мать и дочь так, чтоб они смотрели друг на друга. Но это был бы внешний прием. Я же подчеркнул различие мировосприятия матери и вступающей в жизнь полной оптимизма дочери. Вместе с тем в движении, с которым дочка прижалась к матери, в жесте матери, которая обняла девочку, в ее взгляде на дочь ощущается не только родственная связь, но и единая душевная тональность.

В начале книги я писал уже о групповом портрете, о том, что групповой снимок получается выразительным и жизненным, когда видно, что люди собрались во имя той или иной цели, что есть какой-то смысл в их объединении. Этот смысл и определяет композиционную задачу. В групповом портрете фигуры надо размещать в сочетании друг с другом внутри группы, а все вместе они должны давать общий, замкнутый рисунок. Хорошо, если группа может быть вписана в треугольник, овал и т. п., может быть скомпонована сплоченной или разбитой на несколько частей (неравномерной по количеству людей), — все зависит от содержания портрета, от того, чем занимаются в данный момент эти люди: читают, слушают, обсуждают тот или иной вопрос и т. п. Важную роль в групповом портрете играет сочетание светлых и темных костюмов.

Компонуя изображение, фотохудожник размещает на плоскости не только фигуру, но и мебель, предметы, фон.

Обстановка в павильоне фотостудии в немалой степени способствует стандарту. Как бы ни была стильна мебель, если ручка или спинка одного и того же кресла повторяется сотни и тысячи раз — неизбежно получает-

ся штамп. Не потому даже, что мы видим на всех снимках одну и ту же мебель, — а оттого, что одинаковая форма, размер стула, кресла, дивана вынуждает всех заказчиков принимать примерно одни и те же позы независимо от особенностей фигуры, пропорций, характера. Кресло диктует то или иное положение, которое должен принять человек. А в результате получаются шаблонные композиции, которые от частого применения теряют свое эмоциональное воздействие.

Таким образом, стандартная мебель мешает выявлению индивидуальности людей. В этом отношении выгоднее и легче создавать портрет человека в его домашней обстановке. К сожалению, громоздкая аппаратура и сложность освещения затрудняют эти возможности. Но я хорошо помню, какой плодотворной и интересной была моя работа в тех случаях, когда я выезжал на съемку. Ведь вещи, повседневно окружающие человека, характеризуют его.

Интерьер — это среда, где действует человек. Естественно, что в постоянно окружающей его обстановке человек раскрывается полнее, вещи говорят о его интересах, вкусах, унаследованных. Вещи становятся как бы частью его самого.

В кабинете президента Академии наук А. Н. Несмеянова возле большого книжного шкафа стоит глубокое, мягкое полуовальное кресло. На стене — гравюры, картины. Книжки, гравюры и картины строго komponуются, они рассказывают о занятиях, склонностях, симпатиях владельца.

Фотограф, научившийся понимать язык вещей, отбирает их, оставляет в кадре наиболее характерные предметы и строит кадр так, что композиция его представляет собой гармоническое единство.

При павильонной съемке в фотостудии в распоряжении фотохудожника всегда одна и та же, чуждая, случайная для снимающегося обстановка. Она не в состоянии дополнить его характеристику, рассказать об уровне его культуры, его вкусах и взглядах, о его профессии. К тому же мебель в некоторой мере обезличивает его, оттого что навязывает, как я уже говорил, определенное положение фигуры. Приходилось изобретать различные выходы из этого положения, то ставя кресло боком, то прямо; то сажая заказчика на ручку кресла, то на сиденье; то подкладывая подушки или книжки на стул. Иной раз набросить покрывало, чтобы скрыть рисунок мебели, если он не гармонирует с обликом фотографируемого человека, не «идет ему».

Хорошо, если фотостудии уделят внимание этому вопросу и максимально разнообразят обстановку в павильоне.

Что касается аксессуаров, с помощью которых живописцы передают пространство и настроение и усиливают эмоционально впечатление от портрета, то и здесь фотопортретист находится в менее выгодном положении, чем художник. Правда, и художник-живописец старается не пере-

грузить композицию деталями, чтобы не отвлекать внимание зрителя от главного — от лица, не заслонить ими человека. Но у фотографа задачи усложняются.

В фотопортрете, плоскостном изображении, чрезвычайно трудно создать ощущение воздуха. И, если свободное пространство на фотографии загромождать предметами, которые воспринимаются в одном плане с человеком, изображение окончательно потеряет признаки жизненности, иллюзию объемности. Поневоле приходится чрезвычайно скупно пользоваться аксессуарами. Только в самом необходимом случае можно положить на стол книгу или дать ее в руки снимающегося, порой повесить рамку на стене.

Художник, создавая портрет, старается запечатлеть световоздушную среду, которая окружает человека.

В полотнах живописцев присутствует фон. В портретной фотографии нет возможности передать ощущение воздуха. А. И. Деньер, А. О. Карелин и другие мастера фотографии искали способ преодолеть этот недостаток при помощи оптики. В давние времена фотографы, исходя из своего опыта работы на открытом воздухе (пленэр), при переходе в павильон стали пользоваться нарисованными фонами, как я описывал в начале книги. Этот прием возник в результате уже тогда пробудившегося стремления окружить человека, которого снимали, какой-либо обстановкой.

Но затея эта потерпела поражение, ибо получался разрыв между живым человеком и нарисованным, трафаретным фоном. Потерялся смысл, во имя которого прибегали к фону, и мы зачастую встречаем в фотографиях конца XIX и начала XX века абсурдные изображения человека в зимней одежде на фоне летнего пейзажа или зала с колоннами.

В конце концов фотограф-профессионал отказался от этой мысли и пришел к нейтральному, беспредметному фону. Стали снимать на фоне плоской, ровной стены. Но она не заполняет пространства в портрете, это не выход из положения. Проблема, как отделить фигуру человека от мертвой стены, осталась нерешенной.

Современные фотографы прибегают к различным способам. Чтобы отделить фигуру от фона, снимают так, чтобы более освещенная часть фигуры была на темном фоне, а менее освещенная — на светлом, или же кладут блики на теневую часть лица, или же ставят дополнительный световой источник позади фигуры.

В своей практике я не пользовался ни одним из этих приемов, ибо они не помогают воссоздать пространство и разбивают световую гамму снимка. Я старался дать ощущение пространства направленностью единственного источника света. Часто тень, отбрасываемая фигурой, создает

представление о пространстве, организует свето-воздушную среду между моделью и стеной, которая является фоном.

В поисках решения этой же проблемы я пришел к мысли наносить на негативе размытые пятна. Они возникли в моей практике, можно сказать, стихийно, на заре моего ученичества. Я рассказывал уже о рамочке, которую набросал на стекле во время урока ретуши. Впоследствии я стал прибегать сознательно к пятнам различной формы, сделанным на негативе краской, они стали элементами композиции, начали как бы участвовать в построении изображения.

Мною руководила та же цель, которую преследовали все фотопортретисты — желание оживить фон, уйти от мертвой, бездушной стены за спиной снимающегося. Но я добивался этого не при помощи реальных предметов, как поступают живописцы, а рисовал на негативе узорные пятна, которые в позитиве давали светлые блики на фоне. Эти пятна помогают создавать впечатление пространства между снимающимся и стеной, на фоне которой он фотографируется. Во-вторых, разводы в виде легкой линии или штриха могут дополнить композицию, внести равновесие в нее. И, наконец, они помогают мне создать динамику в построении кадра. По своей тональной гамме пятна сливаются с фоном, уходят далеко вглубь.

Но пятно — это лишь одно из возможных композиционных решений, отнюдь не обязательное для создания каждого фотопортрета. И я вовсе не намерен рассматривать пятна на негативах как единственно верный рецепт, как панацею от всех бед фотопортрета. При решении проблемы фона как предметного, так и беспредметного, необходимо всегда иметь в виду главную тему портрета — образ человека.

СВЕТ

Огромную роль в искусстве фотопортрета играет свет. Само понятие «свет» имеет различное значение. Прежде всего свет — это физическое явление, без которого не может существовать фотография, тот безымянный художник, который запечатлевает изображение предмета на какой-либо плоскости, будь то серебряная пластина, стекло или лист бумаги. Роль мастера фотографии заключается в том, чтобы заставить этого бездумного художника изображать предметы согласно своим замыслам.

Здесь и возникает понятие освещения. Оно играет большую роль в композиции фотопортрета. Приведу простой пример: если фигура чело-

века на снимке развернута в три четверти и освещена так, что наиболее светлым местом является плечо на переднем плане, то глубина разворота увеличивается; если же, наоборот, источник света направлен на удаленное плечо, оставляя первый план в тени, планы смещаются и вся композиция, то есть построение фигуры, меняется.

Итак, не изменяя положения фигуры позирующего, но освещая ее по-разному, то плоским, то контрастным светом, направляя световой акцент то на одни, то на другие детали, мы можем изменить композицию, делая ее то собранной, то разбросанной, то линейной, то объемной. Зачастую тень, падающая на фон от фигуры позирующего или от кресла, стула, на котором он сидит, составляет неотъемлемую часть общей композиции.

Беспрельдно велико значение освещения для изображения человека. Рембрандт творил с помощью света и тени. Посредством света и тени он создавал непревзойденные по глубине проникновения в человеческую психологию образы. Людям нашей профессии надо особенно тщательно изучать Рембрандта. У нас нет красок, нет слова, основные средства, с помощью которых мы создаем пластические образы, — композиция и освещение. Направленностью света, размещением световых лучей мы выявляем те или иные черты лица. Кто не наблюдал, как меняется облик человека в зависимости от освещения?

При дневном и вечернем, боковом и верхнем, мягком и резком освещении, близком и далеком от лица источнике света человек выглядит по-разному. Свет подчеркивает или сглаживает морщины, складки, обостряет или смягчает линии носа, подбородка. Можно так разместить свет и тени, что глаза человека покажутся широкими и блестящими, можно осветить иначе, и они сузятся, уйдут в глубину впадин, погаснут.

Долгие годы я перебирал различные способы освещения. Дневной навильонный свет, свет «Юпитера», самые изощренные приемы с различными источниками света не спасали положения. Они украшали, придавали разнообразие изображению, но не способствовали увеличению его правдивости. Я писал уже, что в конце концов пришел к простому решению — к скупому свету лампы, к одному источнику света. Я пришел к заключению, что контуры должны растаять, потонуть в полумраке, что свет, как бы он ни был красив, не должен быть самоцелью, что он должен выявить и сконцентрировать самое характерное в человеке, чтобы создать образ. Один источник света — самый скромный метод освещения — ответил этим новым моим запросам. Неправы те, кто относится к нему отрицательно. Прежде всего он кажется мне наиболее естественным, потому что в природе присутствует тоже только один источник света — солнце. Мы привыкли видеть на лице человека блики и тени, отраженный свет. При рассеянном освещении лица людей нейтральны, нивелированы, при на-

правленном свете, сходном с прямым светом солнца, больше выявляются особенности, присущие только этому лицу, то есть ярче выступает характеристика сущности человека.

Я не хочу сказать, что нельзя пользоваться несколькими источниками света. В последние годы моей работы я сам иногда прибегал к этому методу. Так сделаны мои портреты Б. В. Иогансона, И. Н. Берсенева (фото 95) и др. Но, в сущности, это только разбавление целеустремленности одного источника света.

При грамотном пользовании несколькими источниками света основным является один, а остальные имеют функцию подсветки. Подсветкой пользуются для выявления тех или иных деталей, порой чтобы оторвать теневую часть лица от темного фона. Я не прибегал к подсветке, считая, что она нарушает форму, структуру лица, мешает выявить характер, ослабляет цельность впечатления. Я сознательно кладу тень на какую-то часть лица для того, чтобы подчеркнуть детали, залитые светом.

Часто бывает, что методом освещения несколькими источниками света пользуются неумело и злоупотребляют им. Если лицо человека освещается с двух сторон источниками примерно одинаковой силы, лицо превращается в плоскую маску, теряет объемность и характерность. Другая опасность этого метода — увлечение световыми эффектами как самоцелью. В таких случаях лицо человека представляет собой просто поле для разбрасывания бликов, которые нарушают структуру лица, гармонию, порой выделяют второстепенное за счет главного. В живописи мы знаем прием освещения пятнами. Например, в картинах Семирадского солнечный свет проникает сквозь листву, поэтому блики его кажутся нам как бы случайными. Но человеческая фигура или лицо, освещенное таким образом, это часть картины, а не портрет. Портрет же прежде всего требует характеристики, невозможной, если игра света является самоцелью.

Тональная композиция портрета при одном источнике света получается наиболее стройной. Такой свет подчеркивает мускулатуру, дает блики на выпуклых частях лица и тени в углубленных. Переход от света к тени делает изображение объемным и скульптурным. Одна лампа неравномерно освещает фигуру, позволяет отобрать главное от второстепенного, выделить лицо или руку, затушевывая костюм. Детали платья, кресла, атрибуты и аксессуары — все это дополняет портрет, являясь частью общего, целого, но частью второстепенной; они не должны отвлекать глаза от главного.

Нет и не может быть законов, под каким углом должен помещаться источник света, на каком расстоянии и с какой стороны его надо устанавливать. Место лампы меняется в зависимости от замысла автора. За мою долгую трудовую жизнь я сделал некоторые наблюдения. Так, напри-

мер, лицо, повернутое от света, получается гармоничнее, но особенности лица скрадываются. И наоборот, когда лицо повернуто к свету, этот свет как бы вскрывает структуру лица, больше подчеркиваются своеобразные черты, и легче выявляется индивидуальность и типичность лица. Так, например, лицо академика А. П. Карпинского (фото 42) меня пленило благообразной красотой старости. Вот эту благообразность я и нашел, слегка отвернув его голову от света. Другой пример — портрет балерины Галины Улановой. Она тоже повернута от света; в портрете вдохновенный порыв сочетается с гармоническим ритмом, неотделимым от образа этой прекрасной артистки. Острее, обнаженнее раскрывается образ в тех портретах, где лицо повернуто к свету, например, в портрете А. С. Серафимовича (фото 29), академика П. Л. Капицы (фото 91), С. В. Образцова и в особенности в портрете Джамбула, описанном мною выше.

Так же можно охарактеризовать высокое и низкое положение источника света.

Но я боюсь, что читатель примет мои наблюдения за догму. Нет, я не намерен и не имею права устанавливать нормы и законы, потому что каждый художник, применяя те же методы, может получить другие результаты. Это зависит от его задач, его замыслов, от его взгляда на находящееся перед ним лицо.

Я хочу только подчеркнуть, что один источник света, который я нашел как лучший метод освещения в фотопортрете, который применял почти всю жизнь, я считаю наиболее действенным. В своем постоянном стремлении раскрыть характер человека я добивался наибольшего успеха, прибегая к одному источнику света.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мне важно было передать читателю то, что накоплено за всю жизнь. Главное, чтобы читатель понял, что фотография — едва ли не самое непосредственное воспроизведение жизни. Следовательно — самое правдивое. Но, если фотография ограничивается поверхностным, внешним отображением, которое с помощью фотоаппарата доступно каждому, она перестает быть искусством.

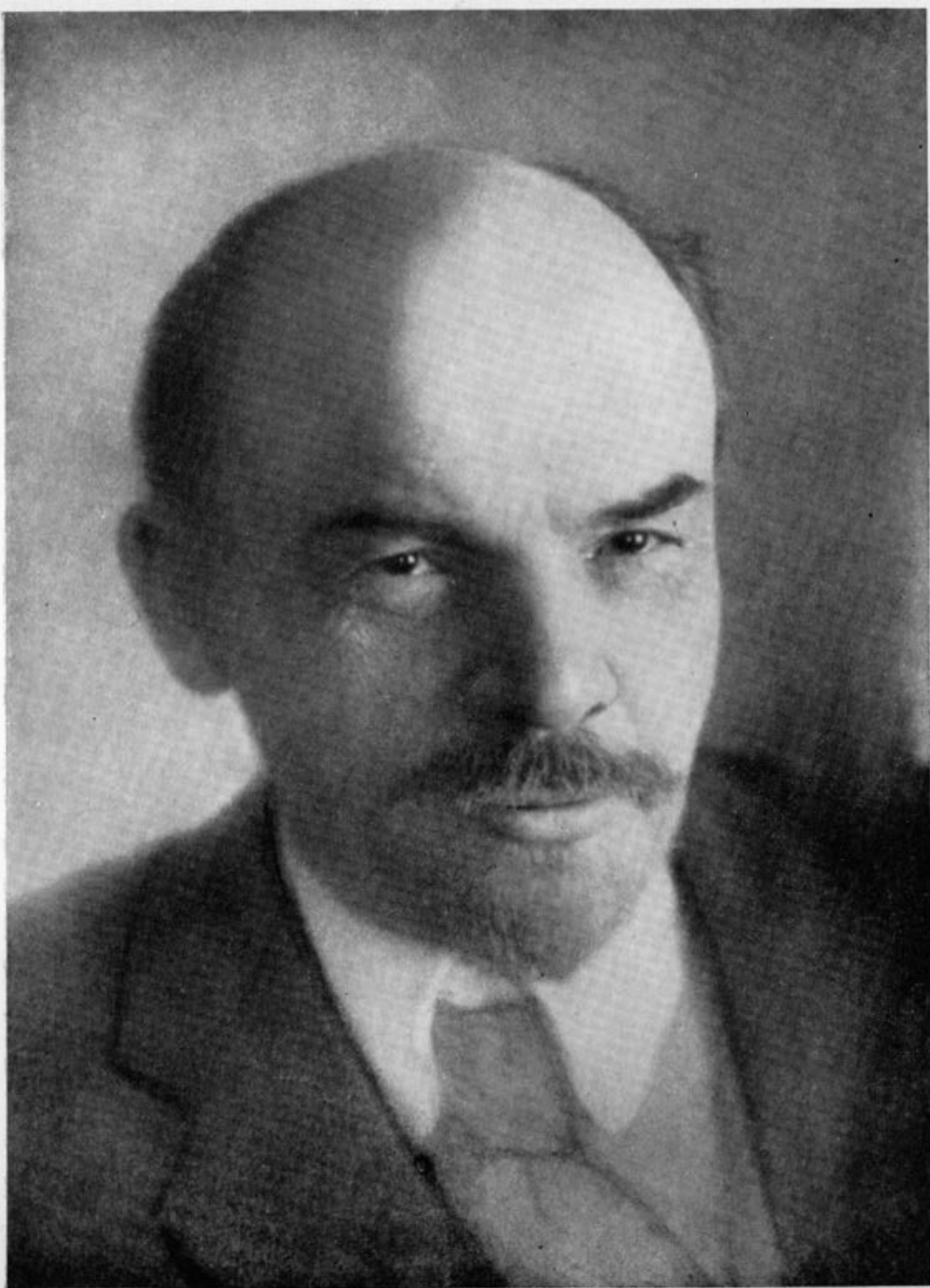
Наша жизнь беспрерывно обогащается, обновляется, движется вперед. И фотоискусство должно развиваться, духовно созреть, иначе оно захиреет, обретет застывшую форму и растеряет все, что с таким трудом добыто.

Чтобы этого не случилось, необходимо учиться не только технике дела, законам изобразительного искусства, композиции, освещения — надо изучать жизнь, людей, человеческие лица, характеры в их движении. Нужно учиться творчески осмысливать предмет.

Я заканчиваю свою книгу и хочу верить, что из опыта моей работы читатель почерпнет полезные ему сведения, что из анализов моих портретов сделает необходимые выводы.

И что, как бы ни были скромны мои успехи, они помогут развитию искусства фотопортрета.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. В. И. Ленин



2. Г. М. Димитров



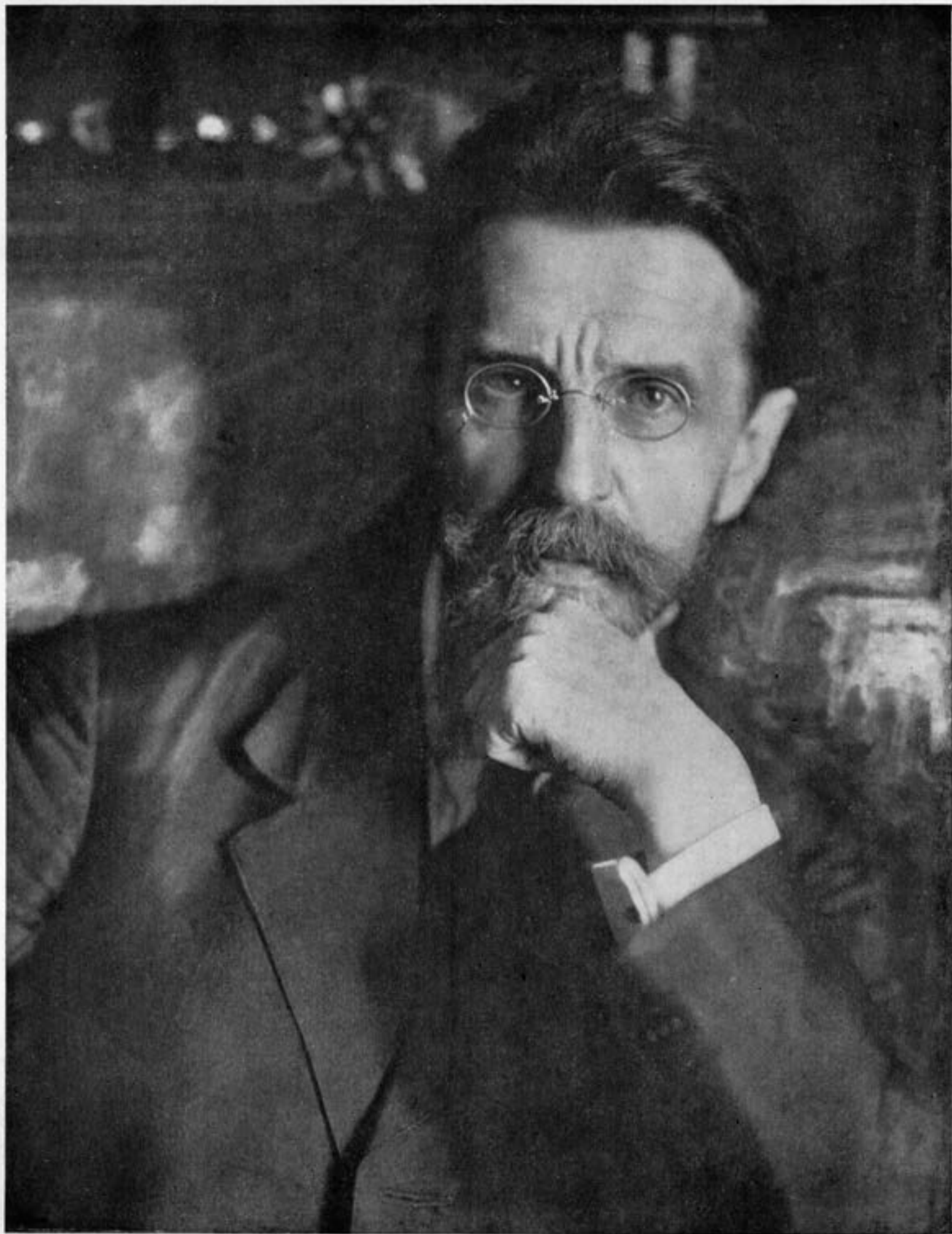
З. Н. К. Крупская



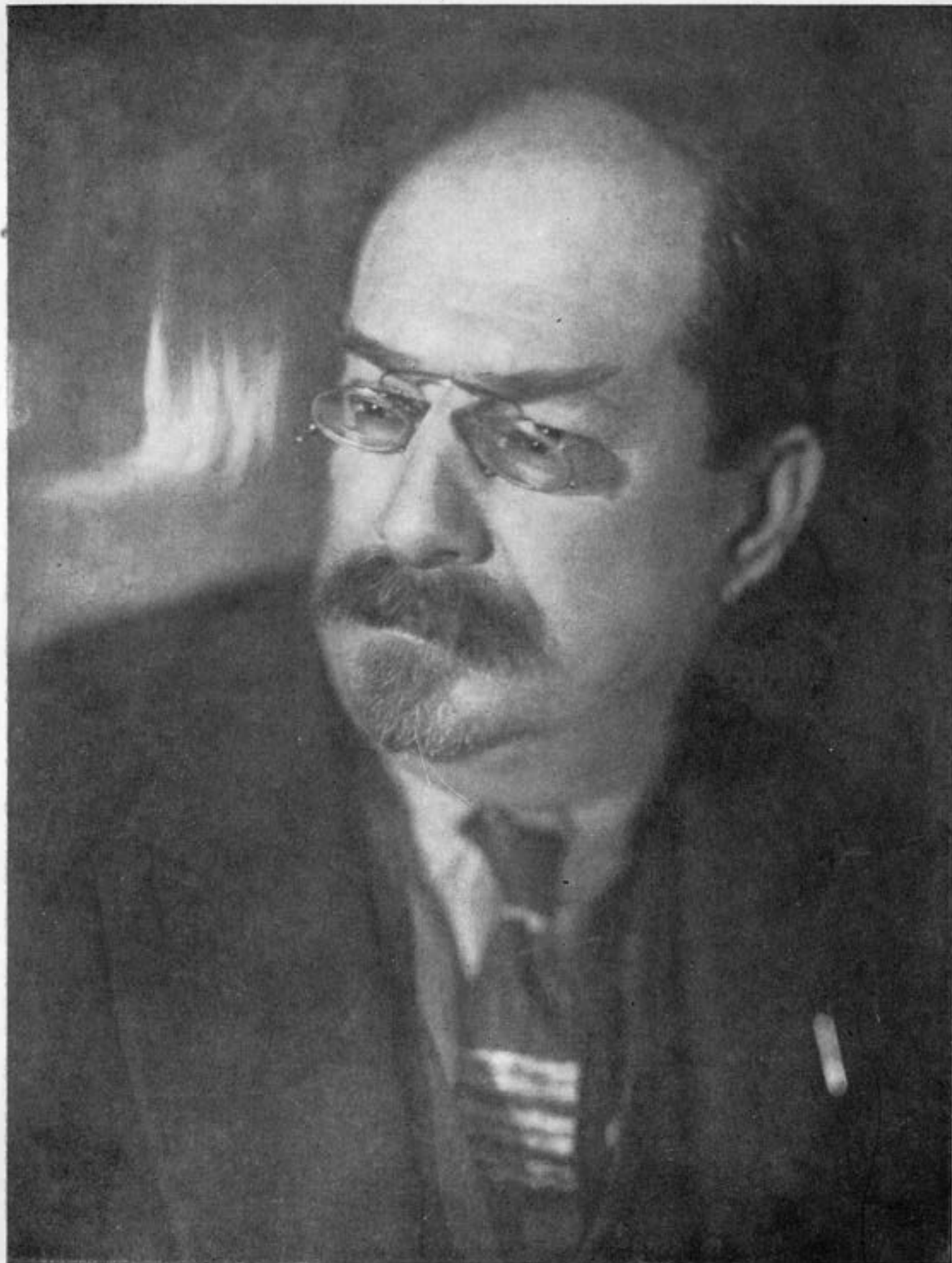
4. В. В. Куйбышев



5. Ф. Э. Дзержинский



6. В. В. Воровский

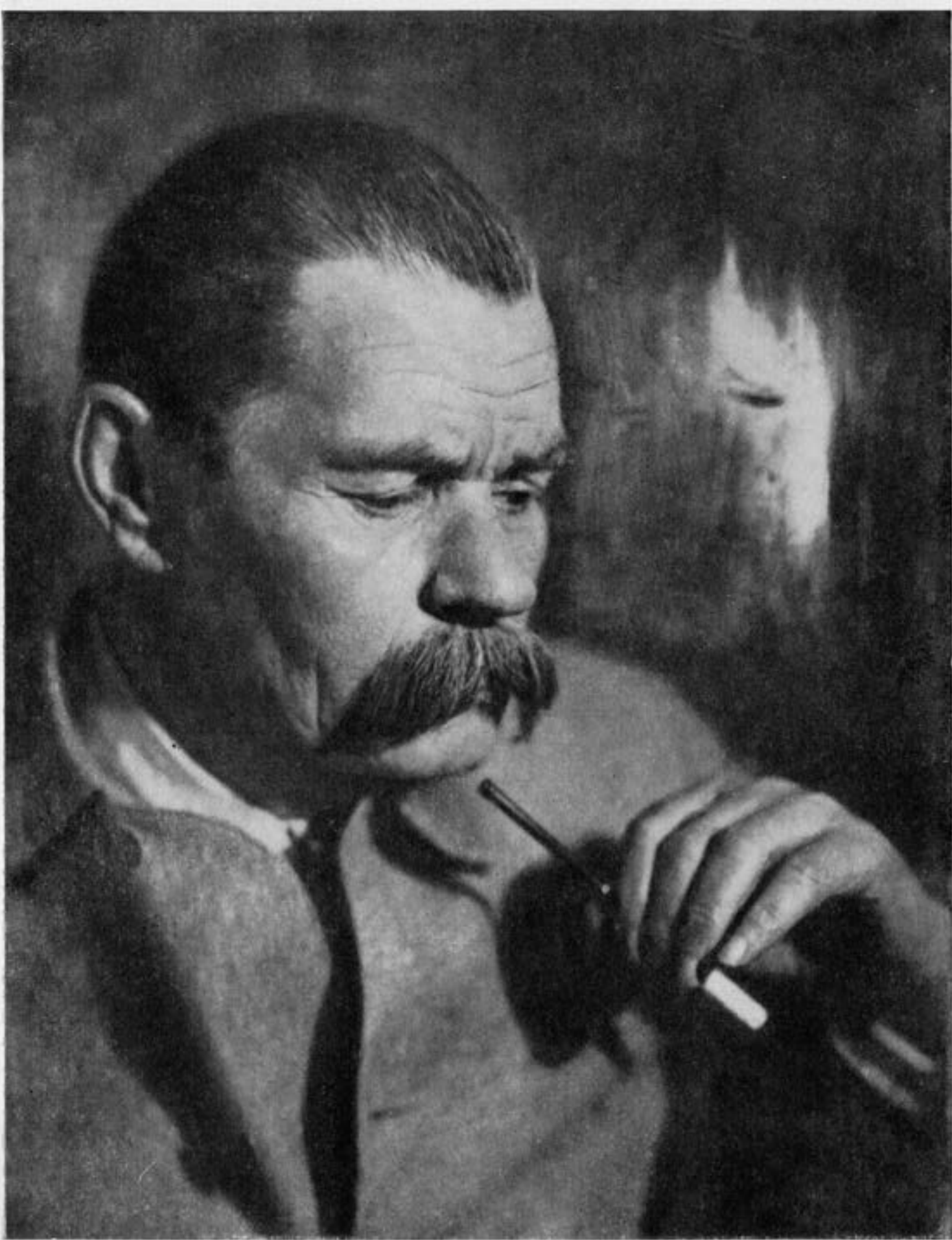


7. А. В. Луначарский

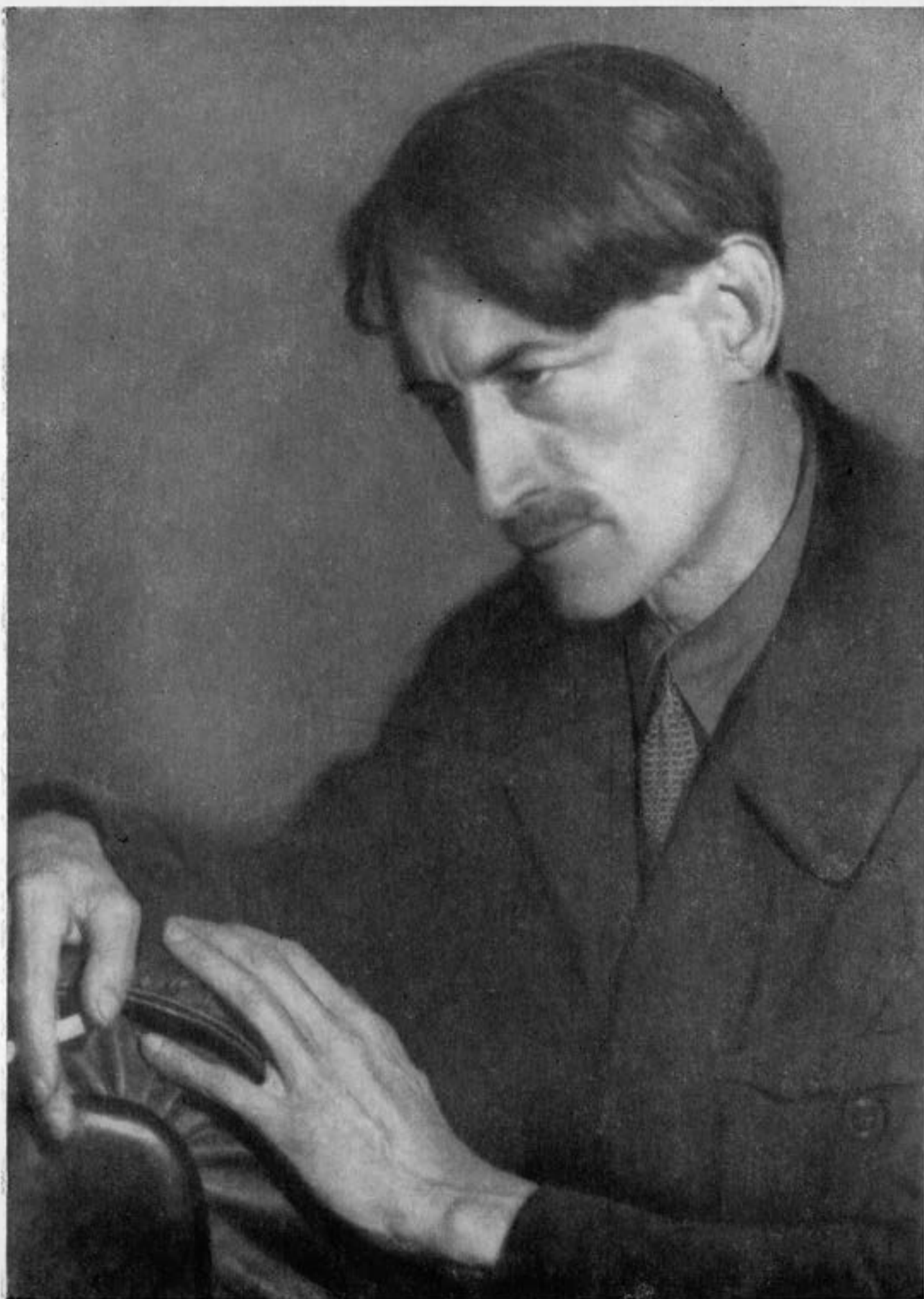


8. Н. А. Морозов





10. А. М. Горький

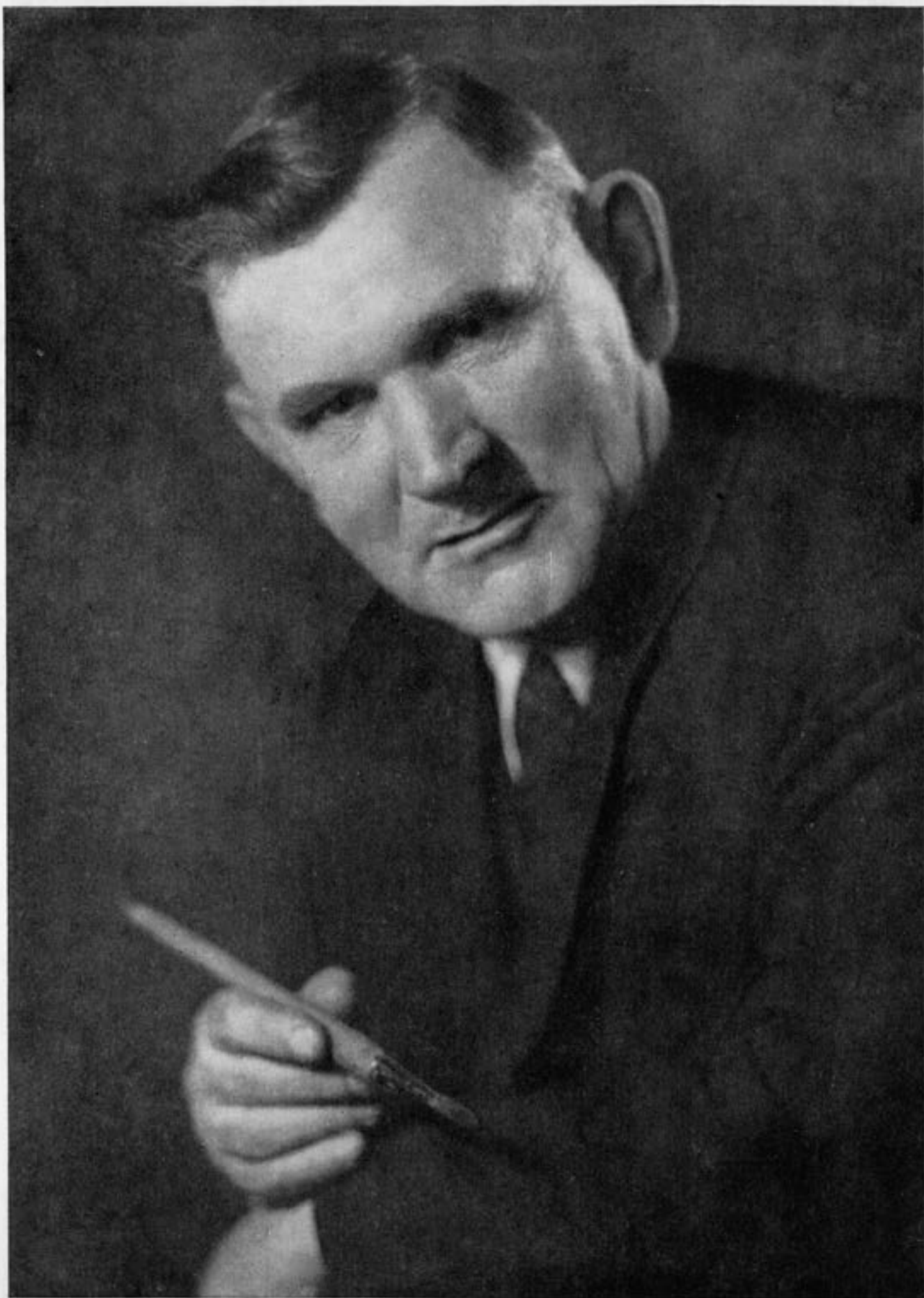




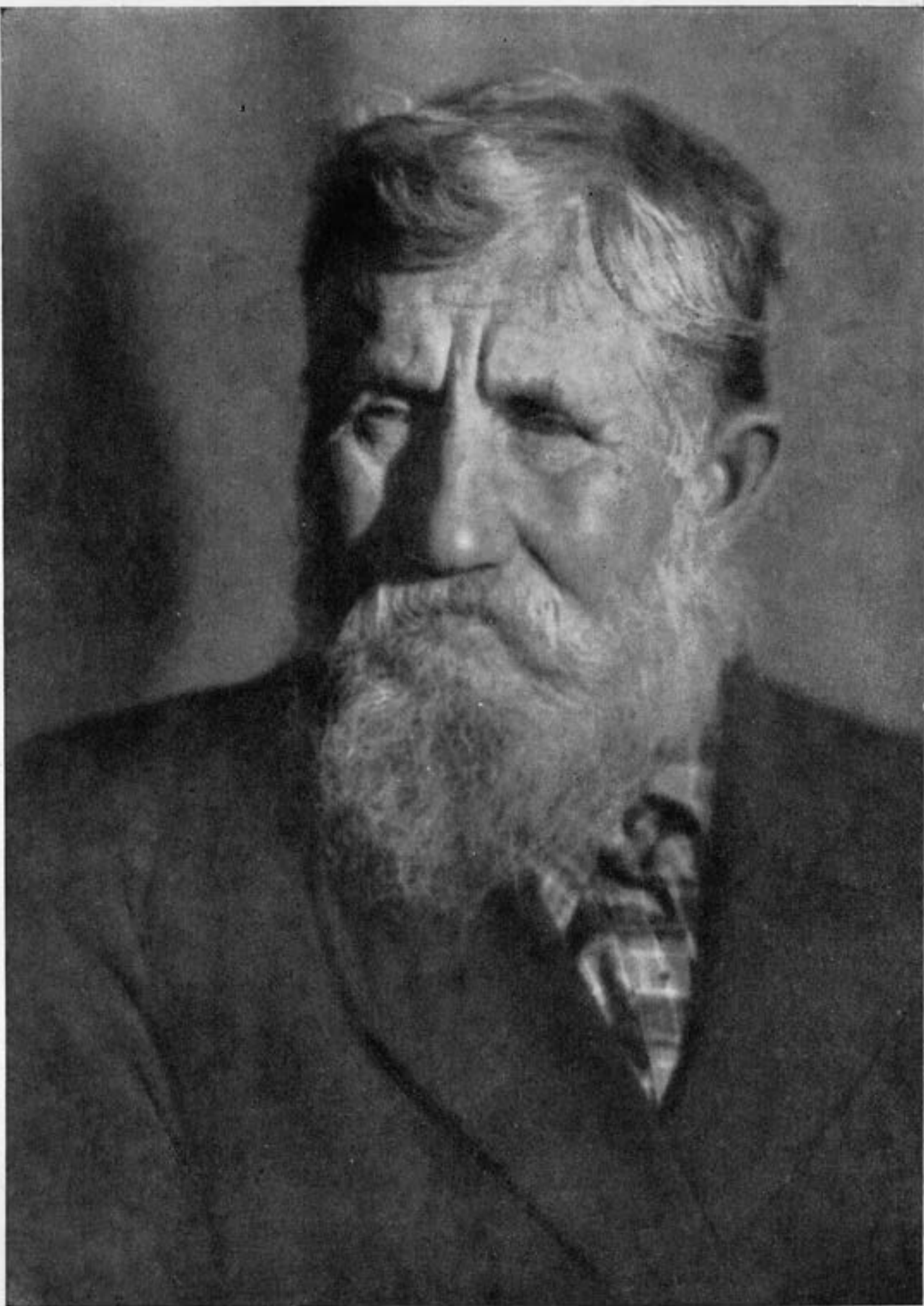
12. В. П. Чкалов



13. Джамбул Джабаев



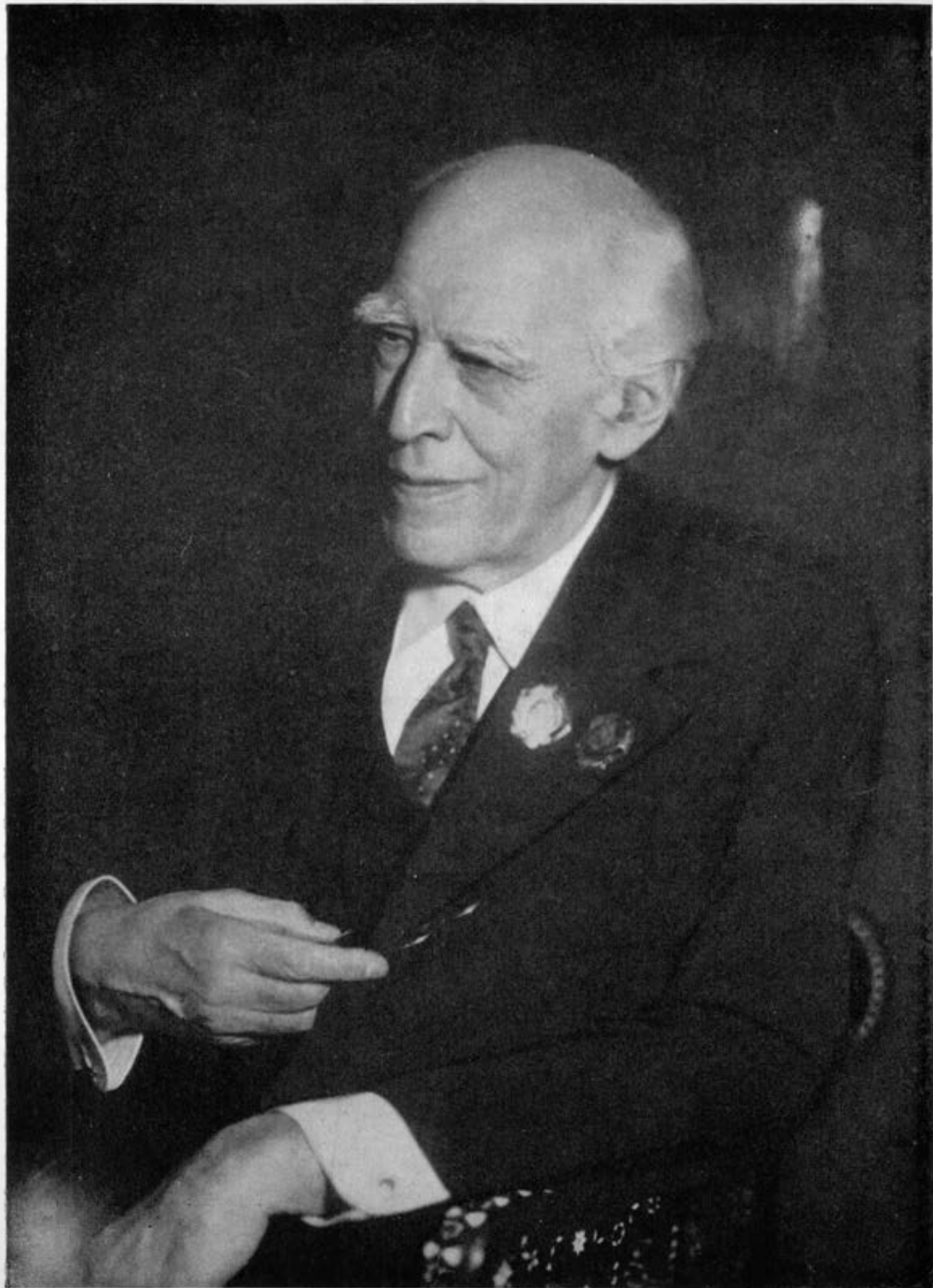
14. С. В. Герасимов



15. Председатель колхоза



16. Т. Н. Хренников



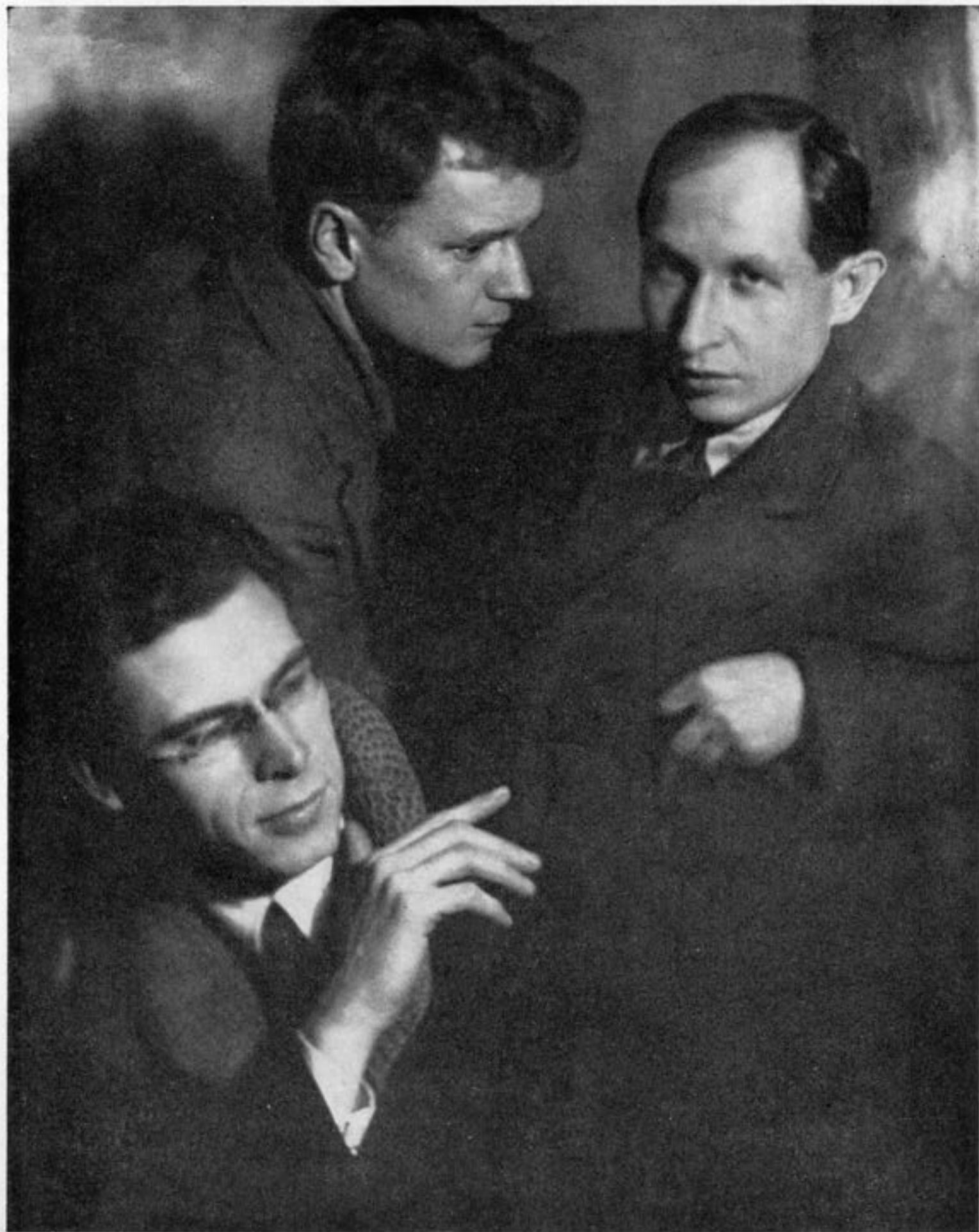


18. А. А. Яблочкина

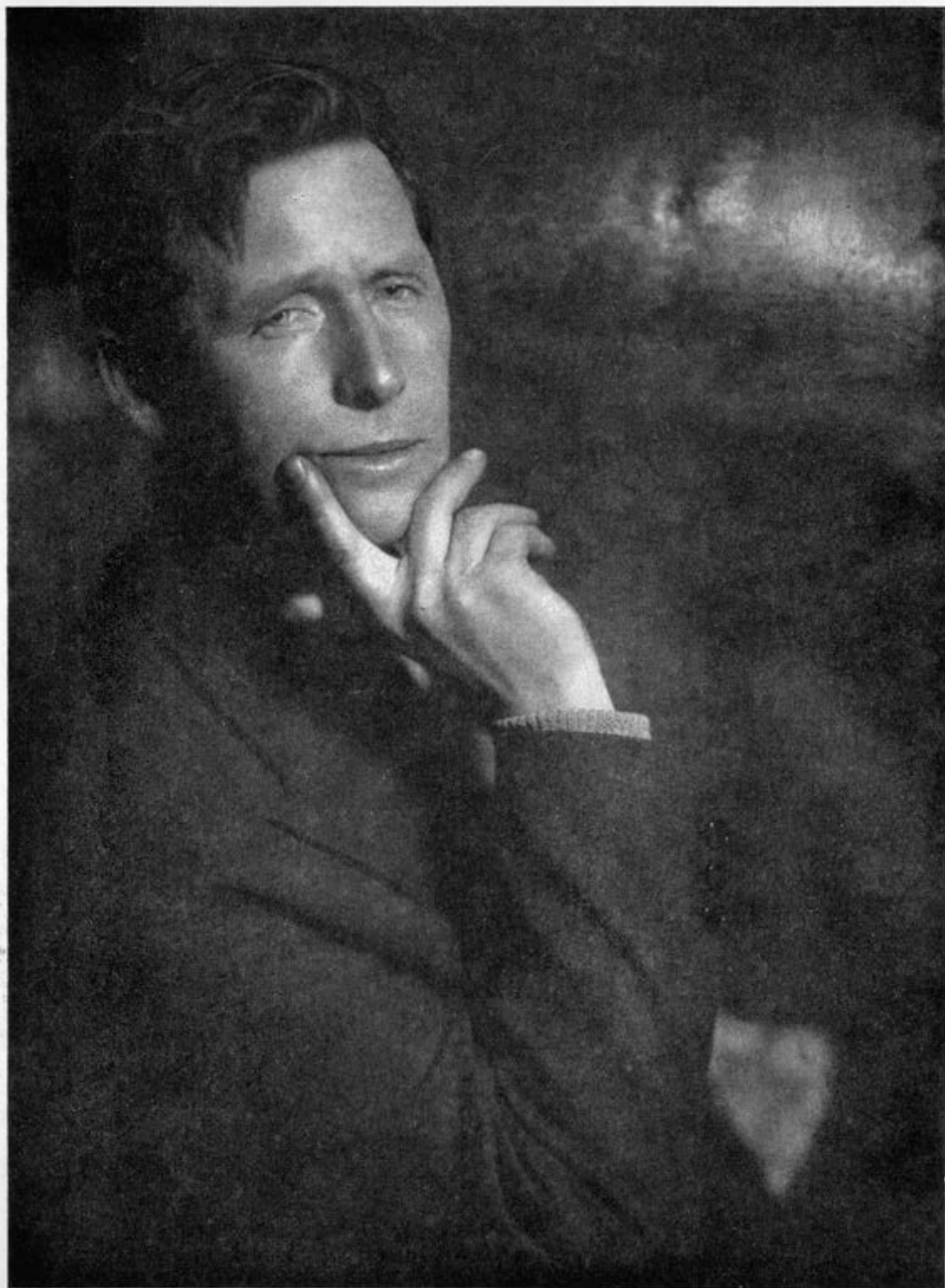




20. И. С. Козловский

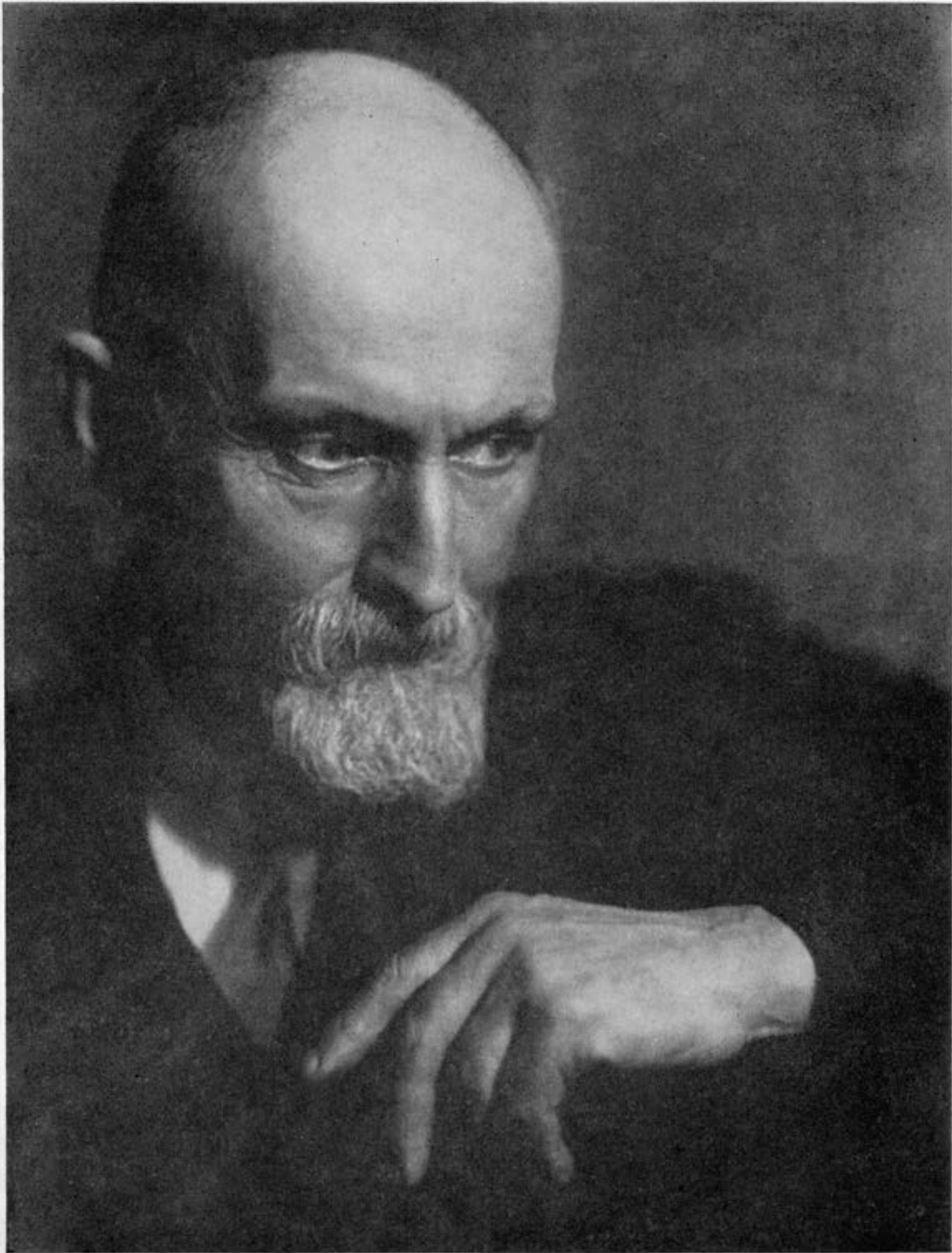


21. Кукрышники (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов)





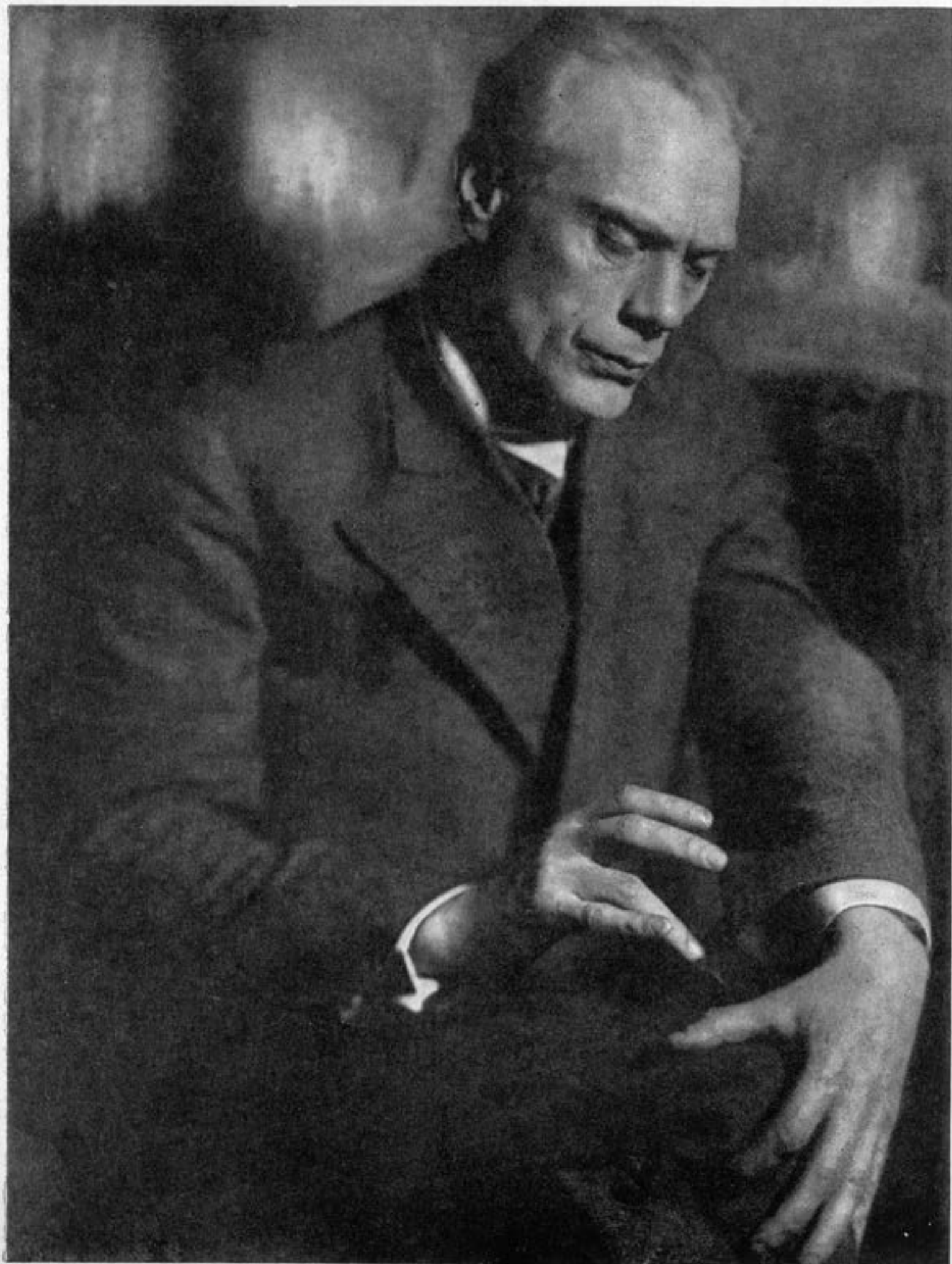
23. А. П. Довженко



24. Д. Н. Кардовский



25. В. Н. Рыкова



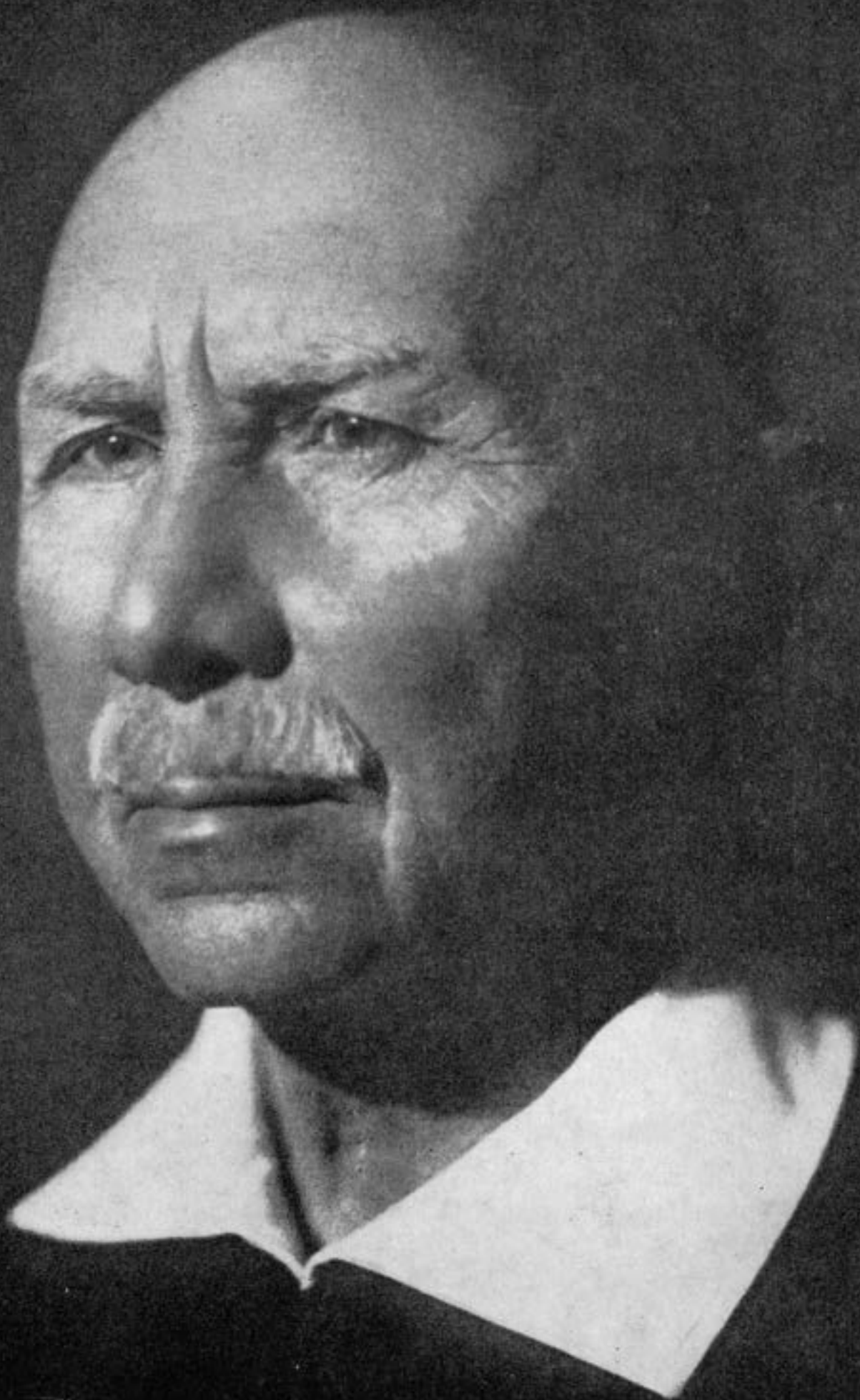
26. Б. Н. Яковлев



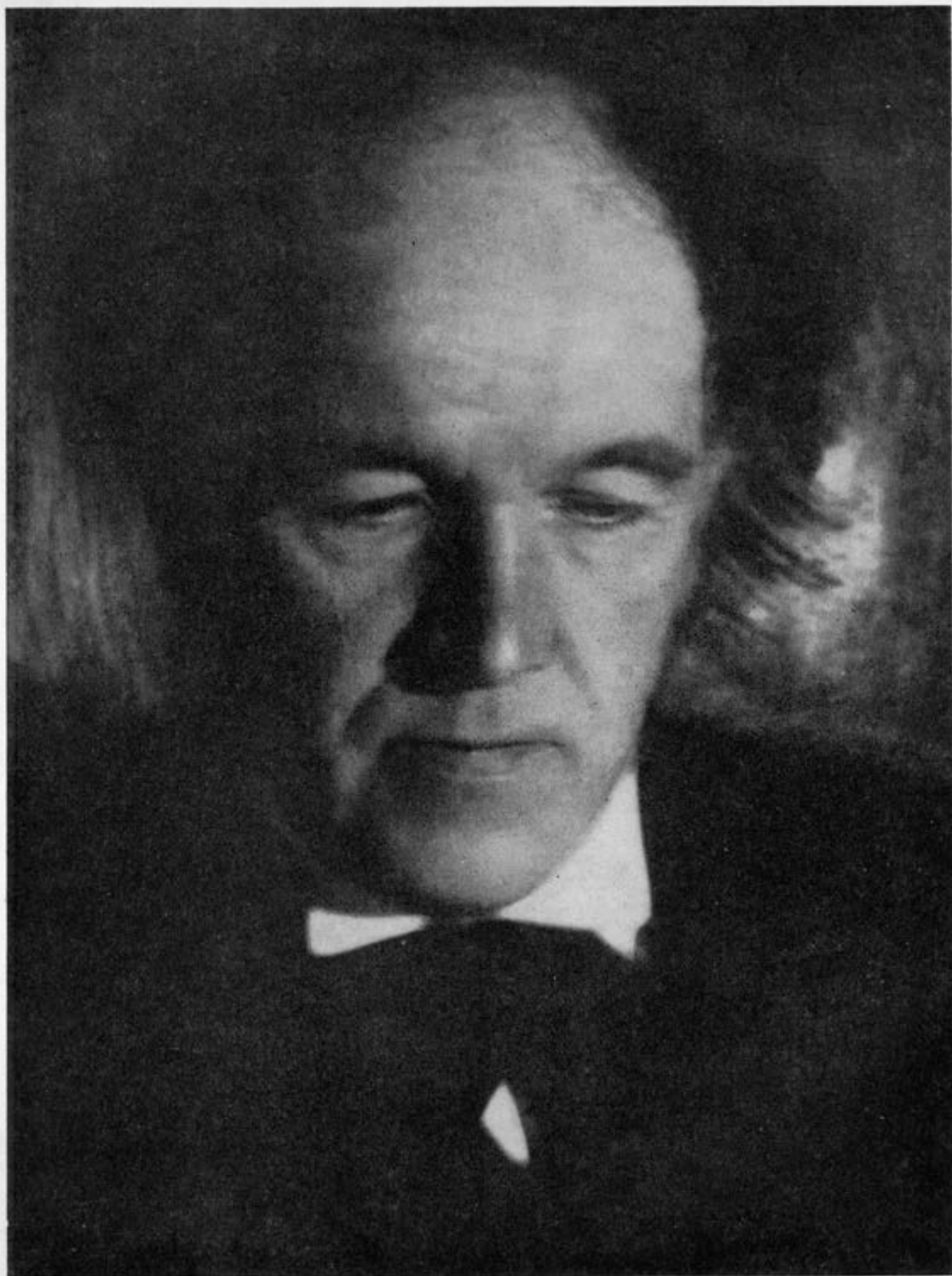
27. В. И. Качалов



28. Н. Я. Мяковский



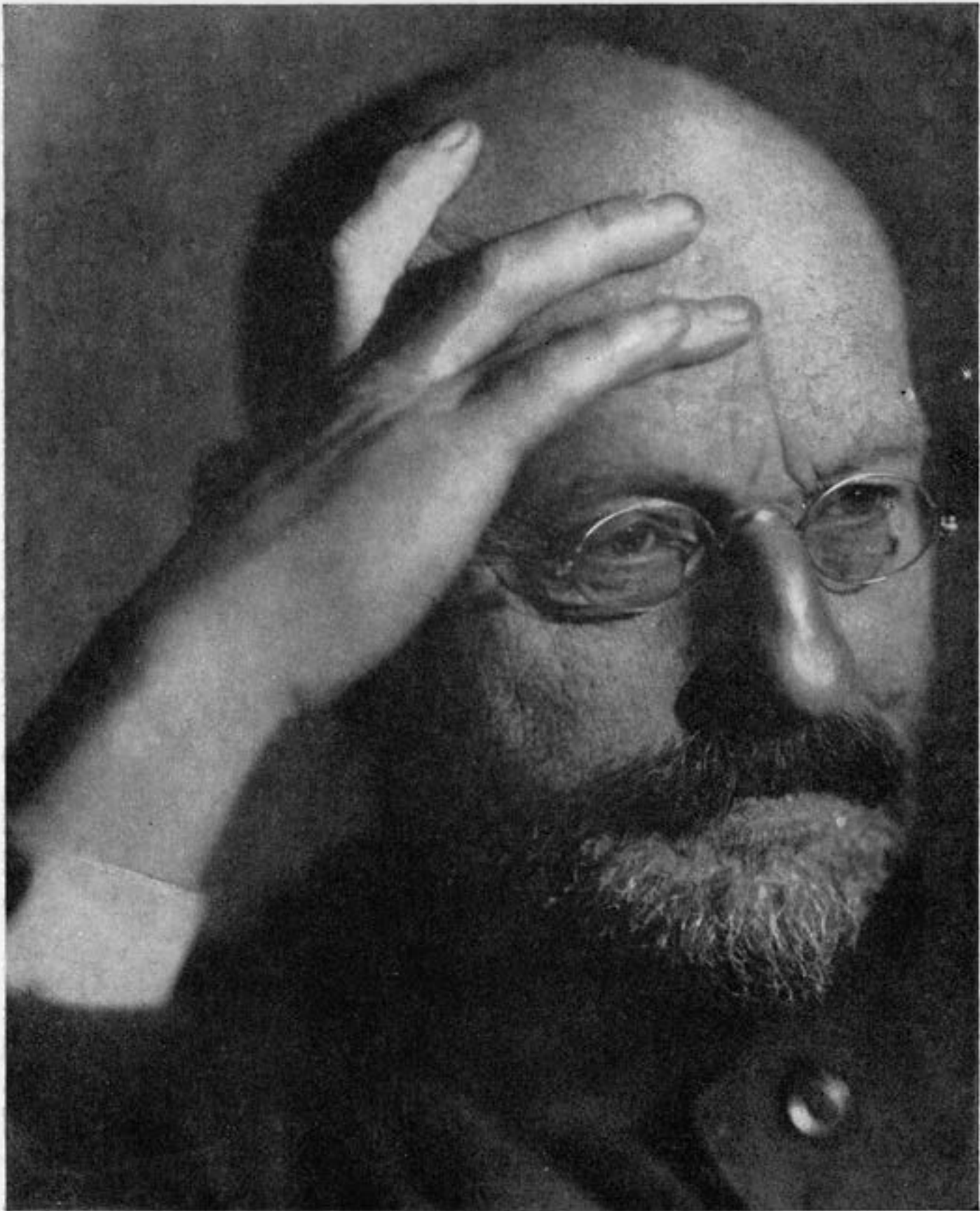
29. А. С. Серафимович



30. Н. К. Метнер



31. К. И. Чуковский

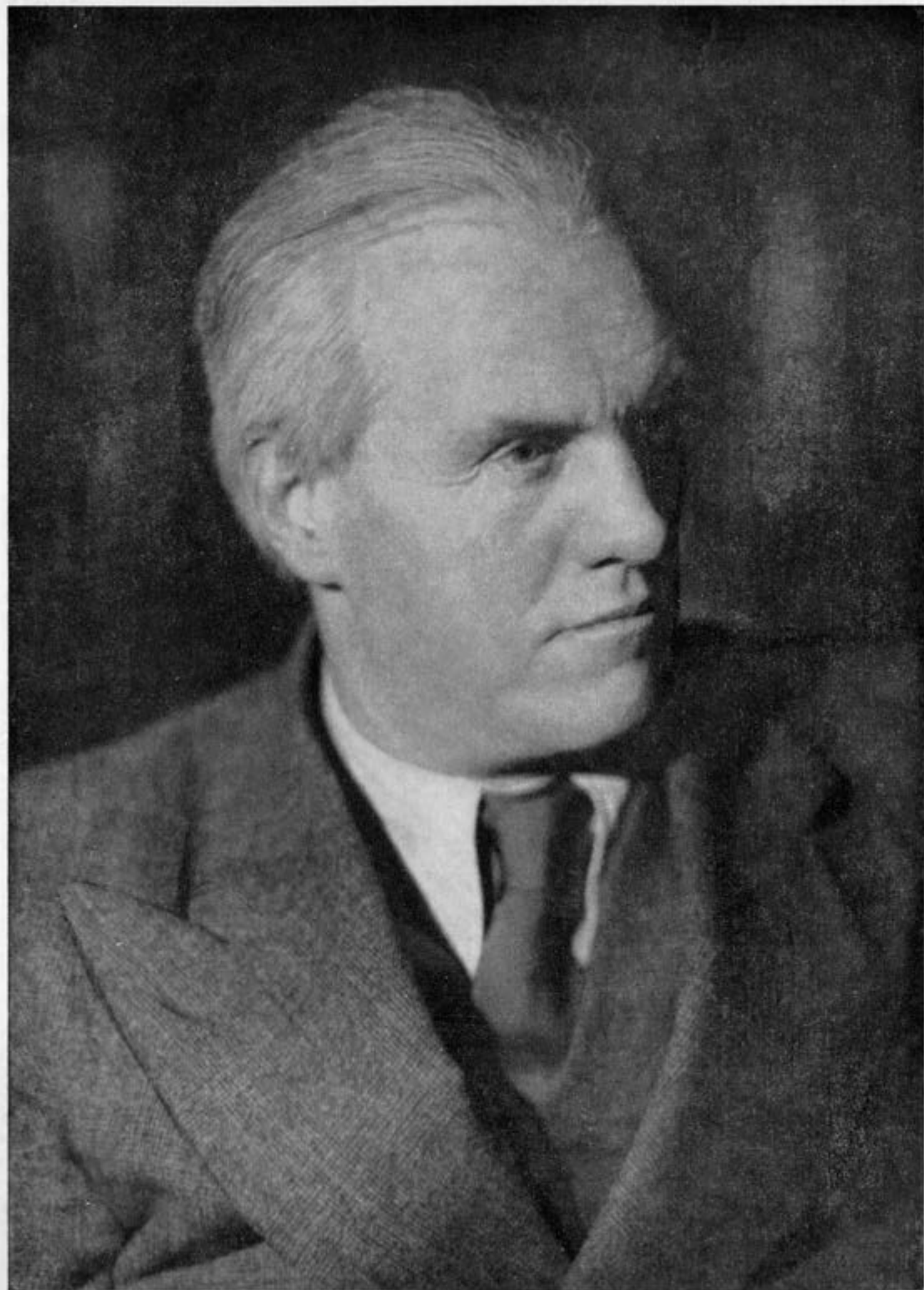


32. В. В. Вересаев











37. Б. В. Щукин



38. Девочка («гуммидрук»)

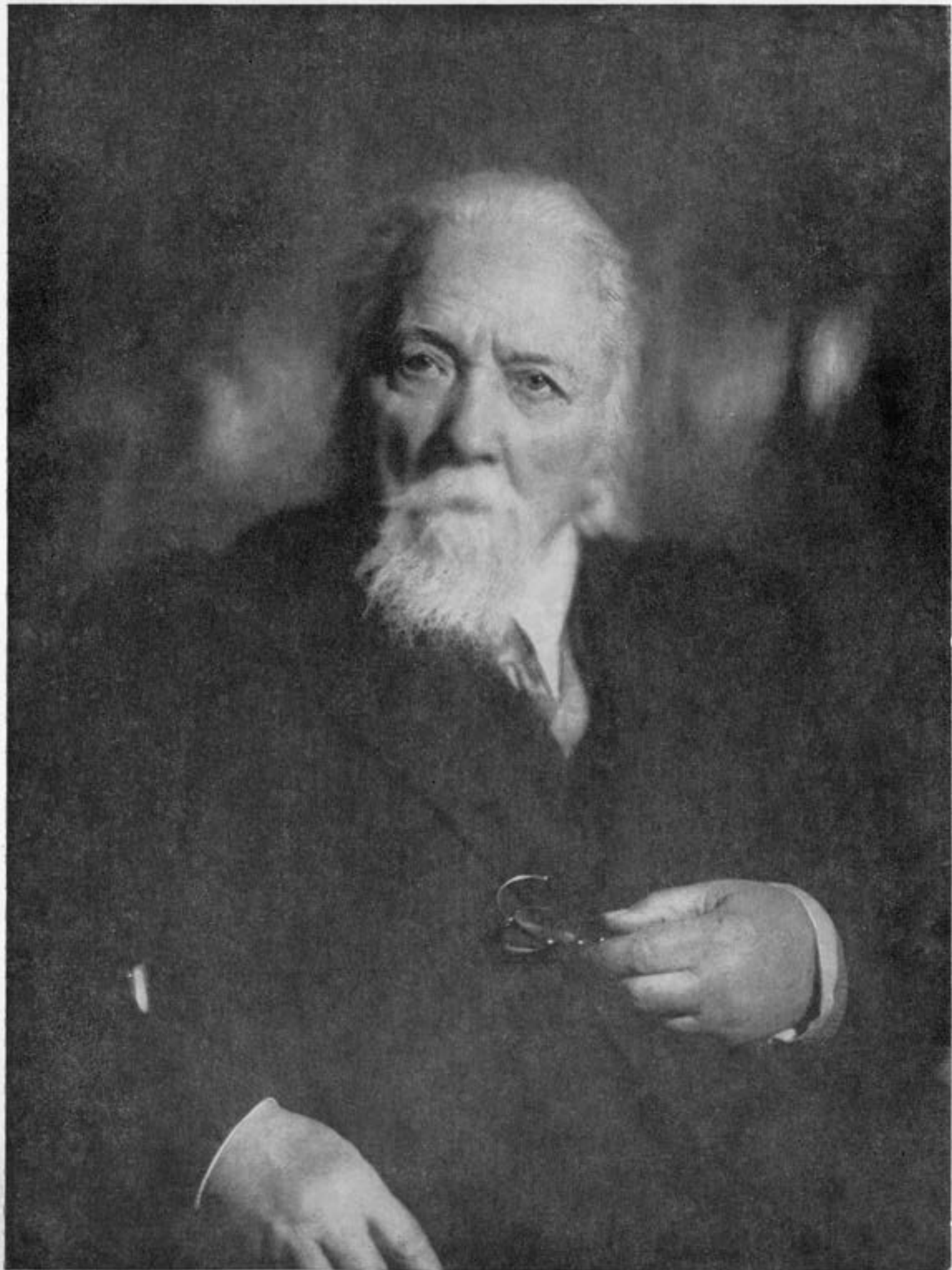




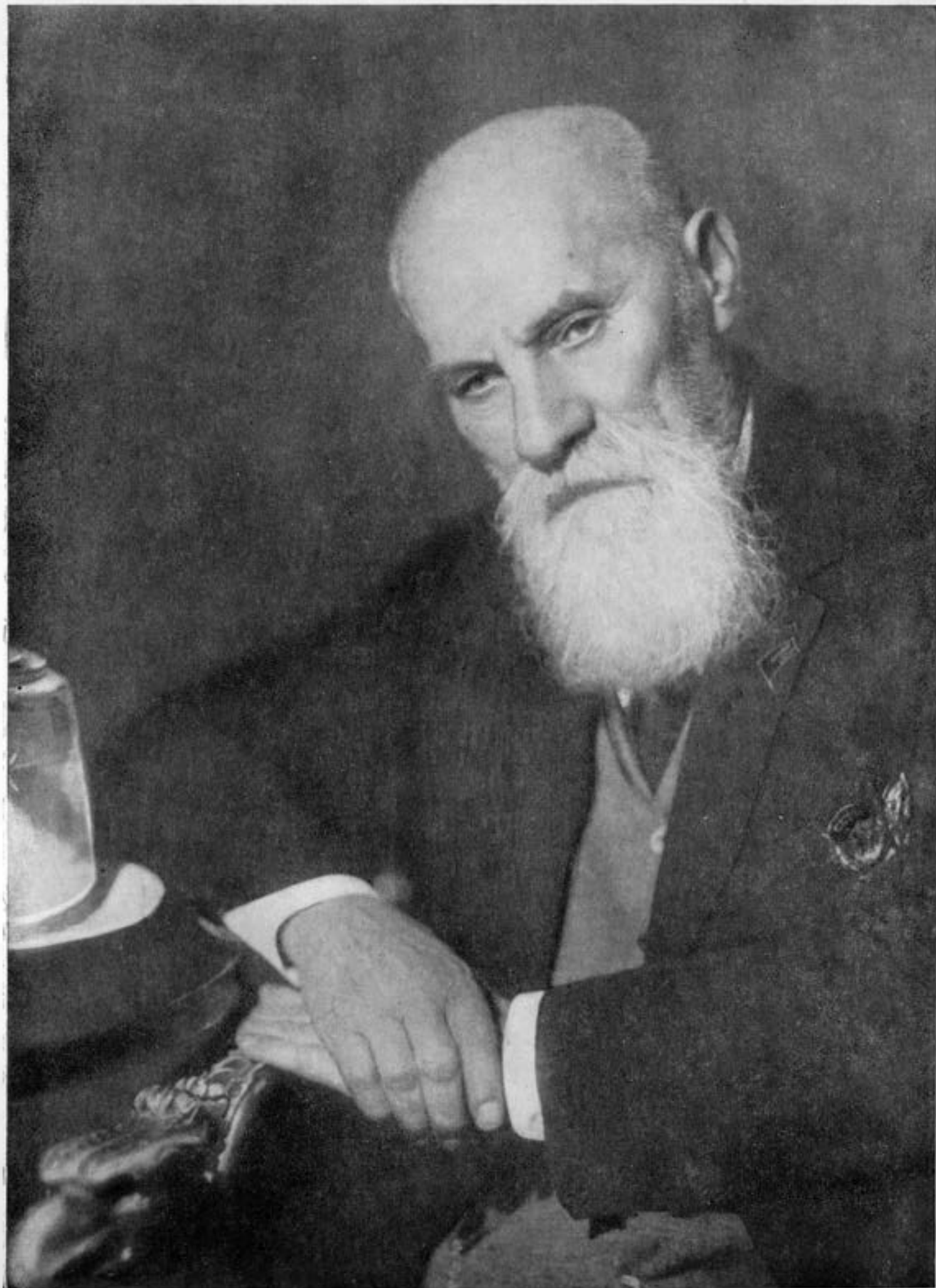
40. М. Г. Манизер



41. Женский портрет



42. А. П. Карпинский

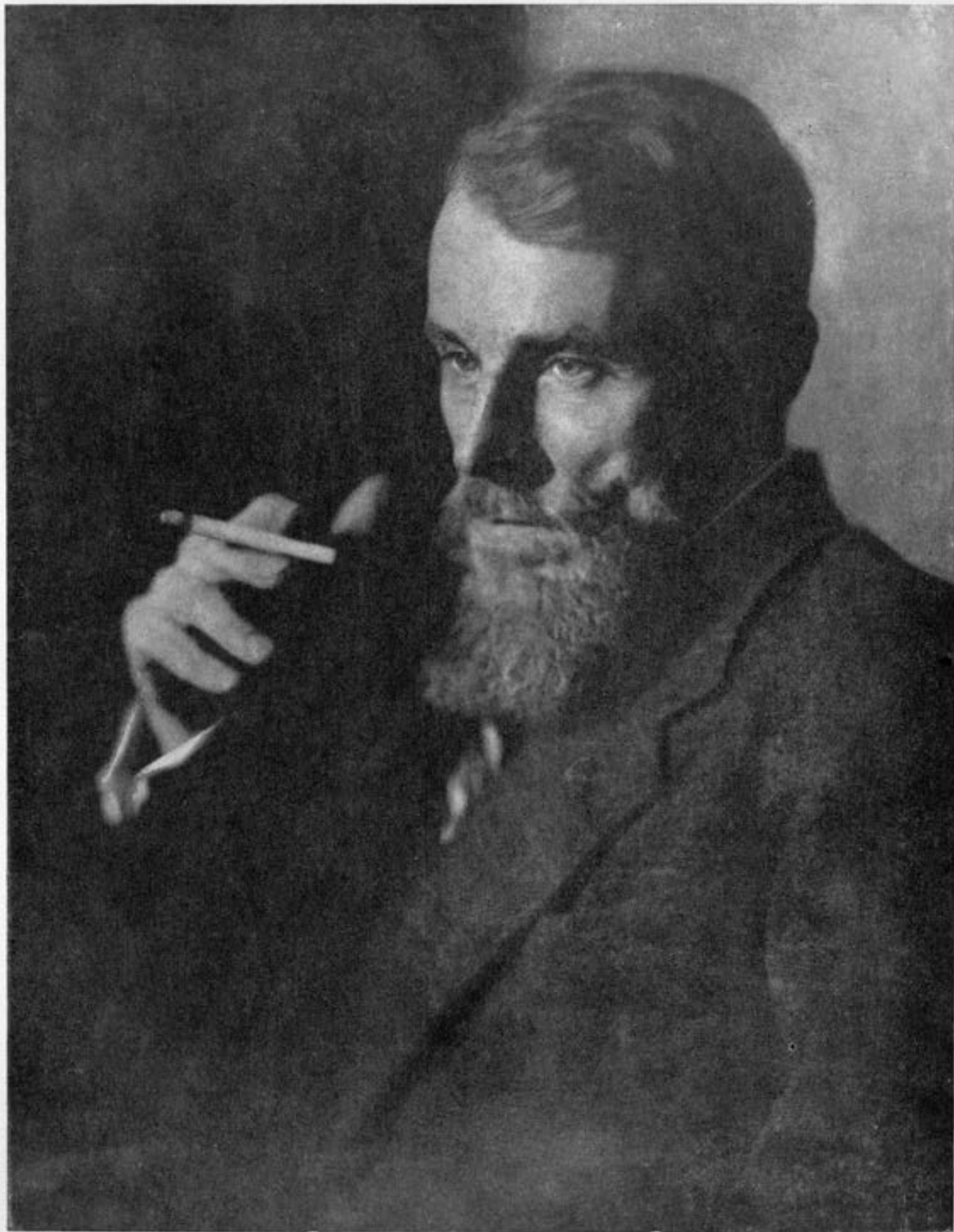




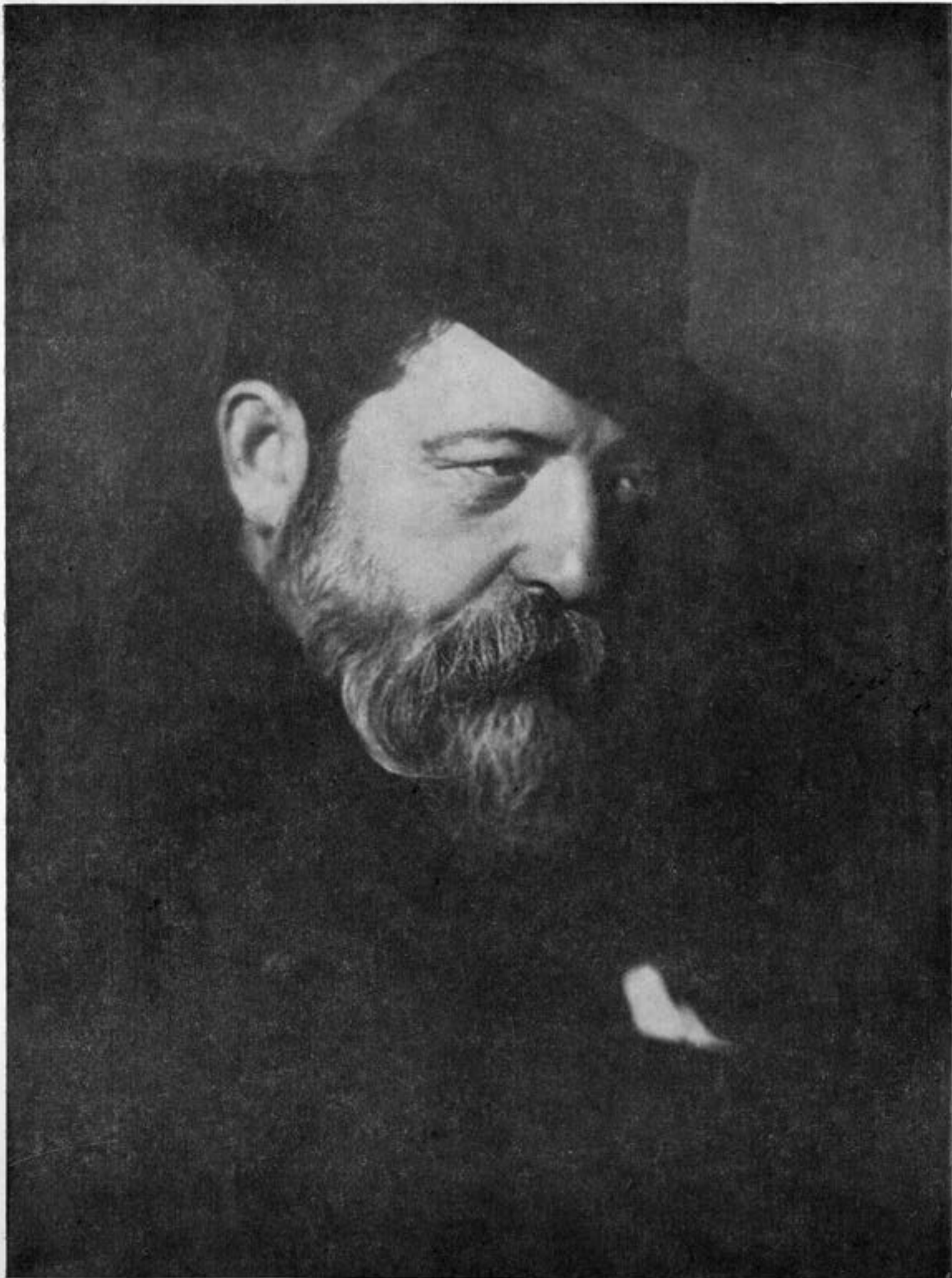


45. Н. Ф. Гамалея

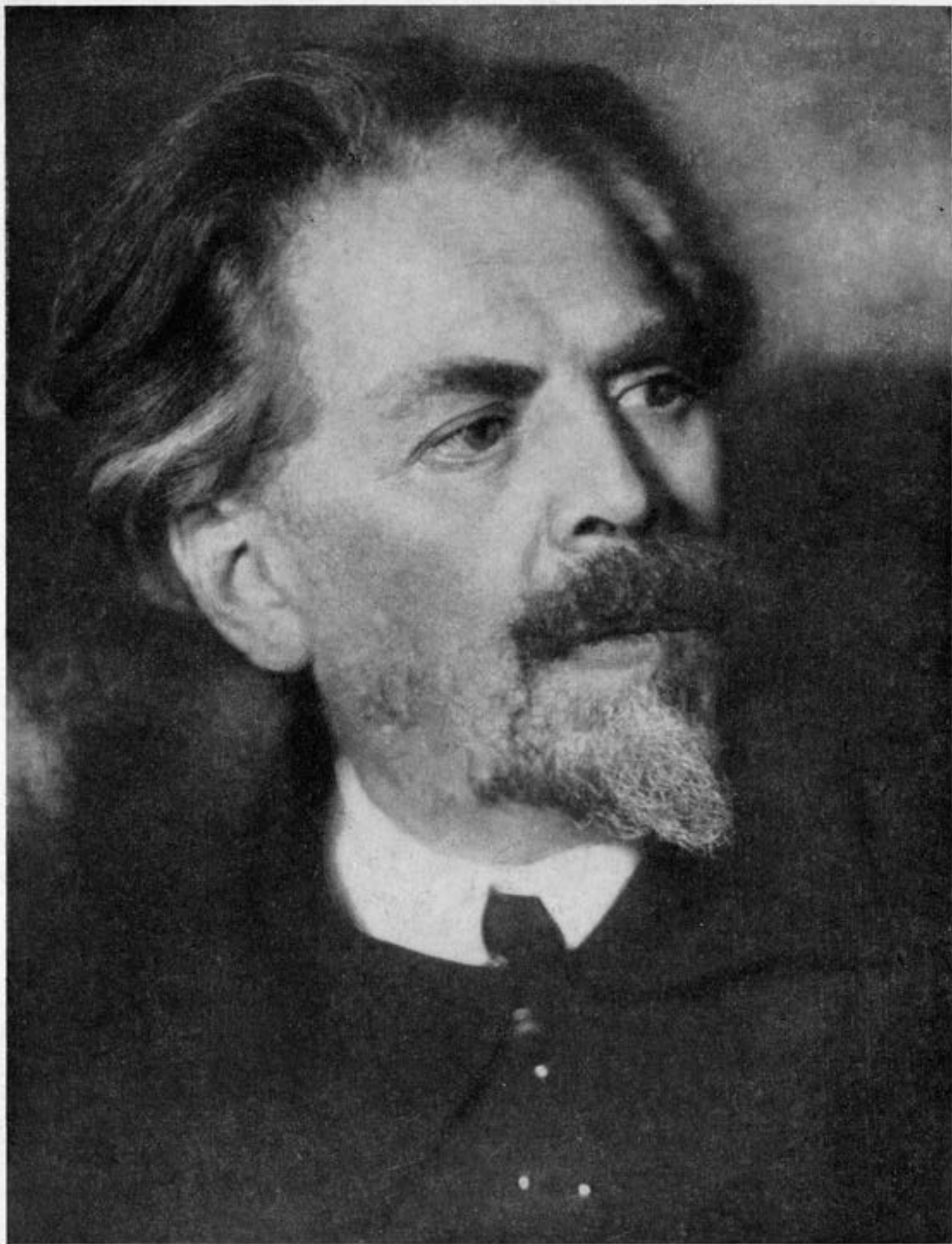


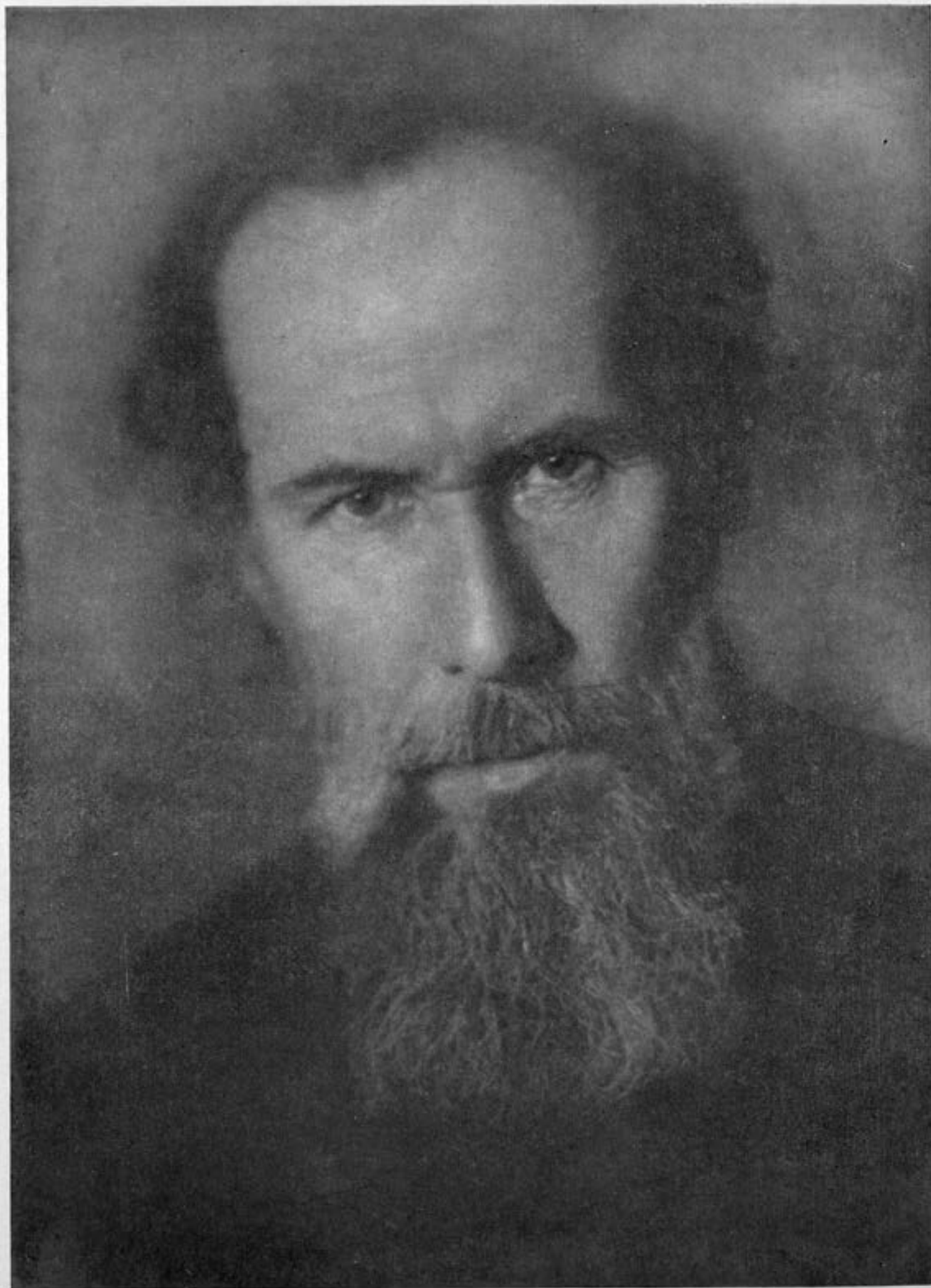


47. А. А. Федоров-Давыдов



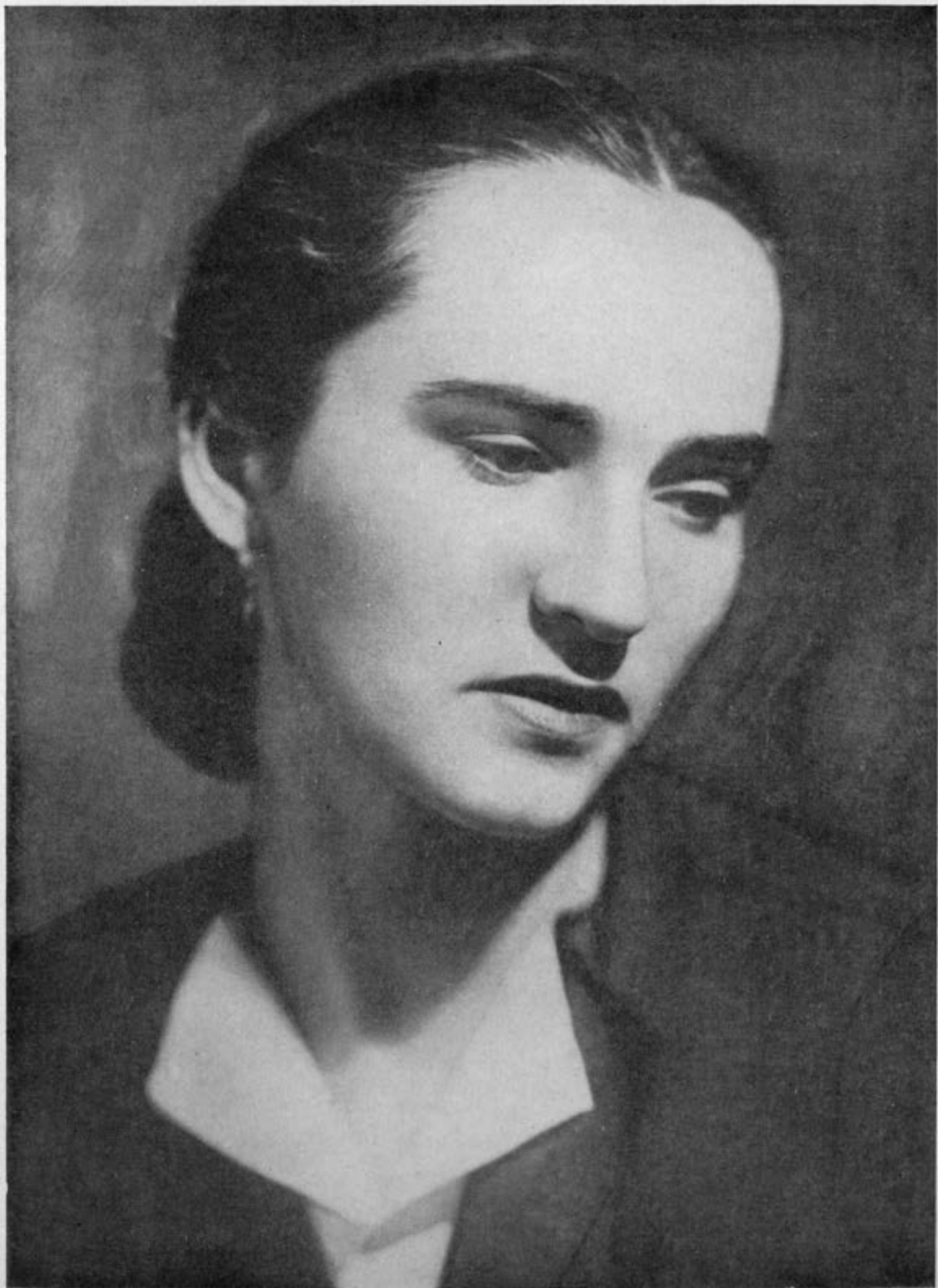








52. М. Н. Бабанова



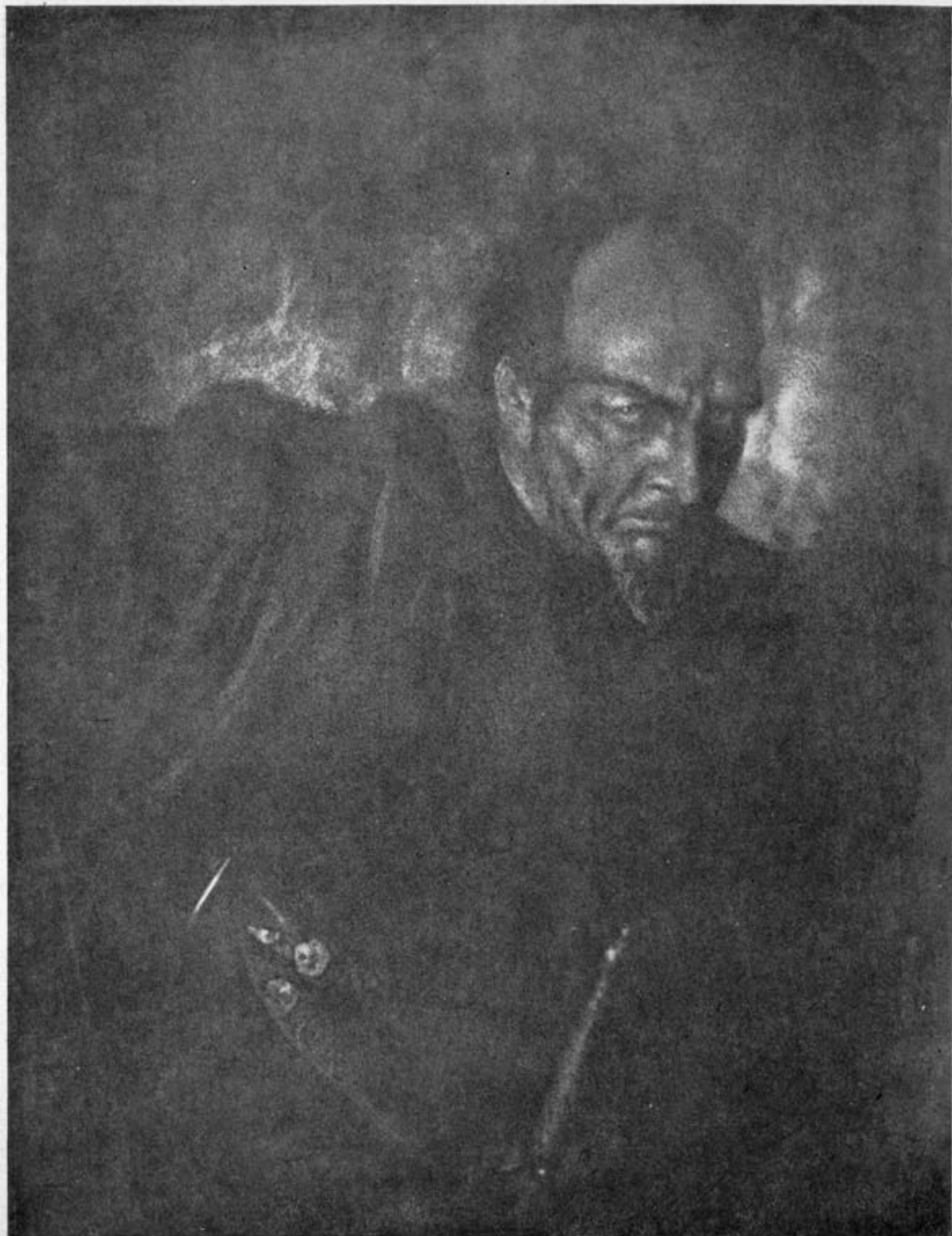
53. Женский портрет



54. Франческа Гааль



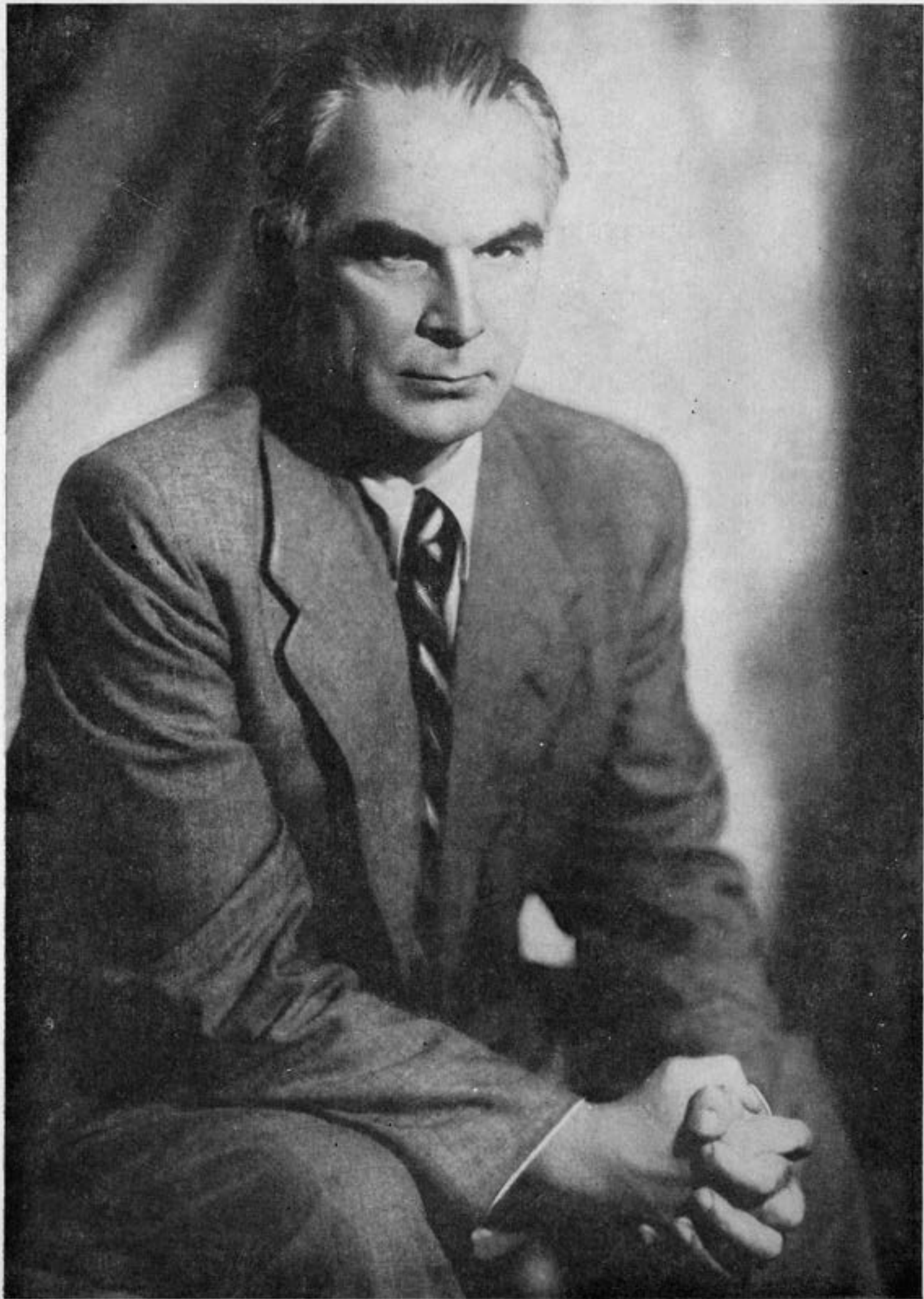
55. А. А. Хорав (в роли Георгия Саакадзе)

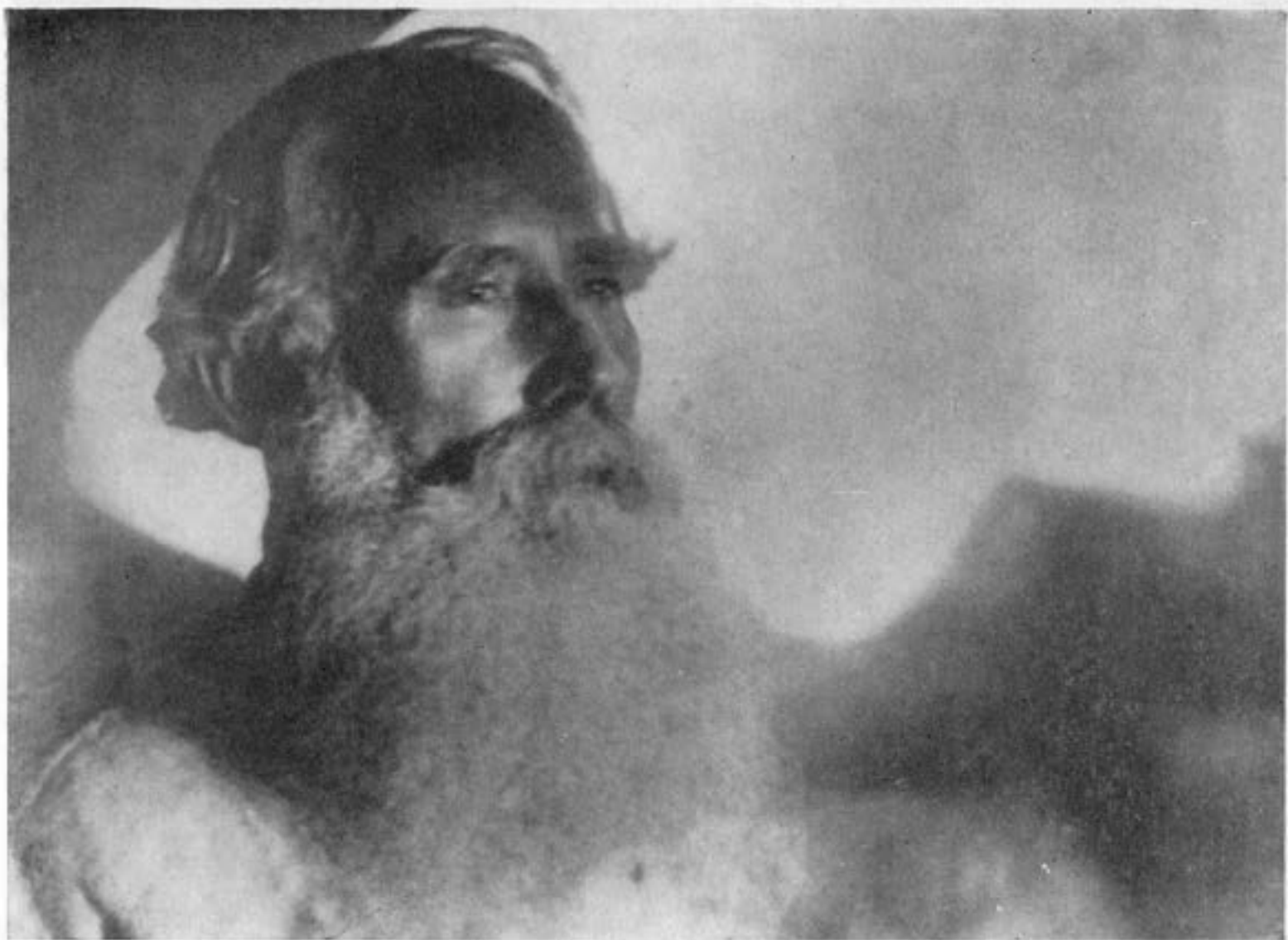


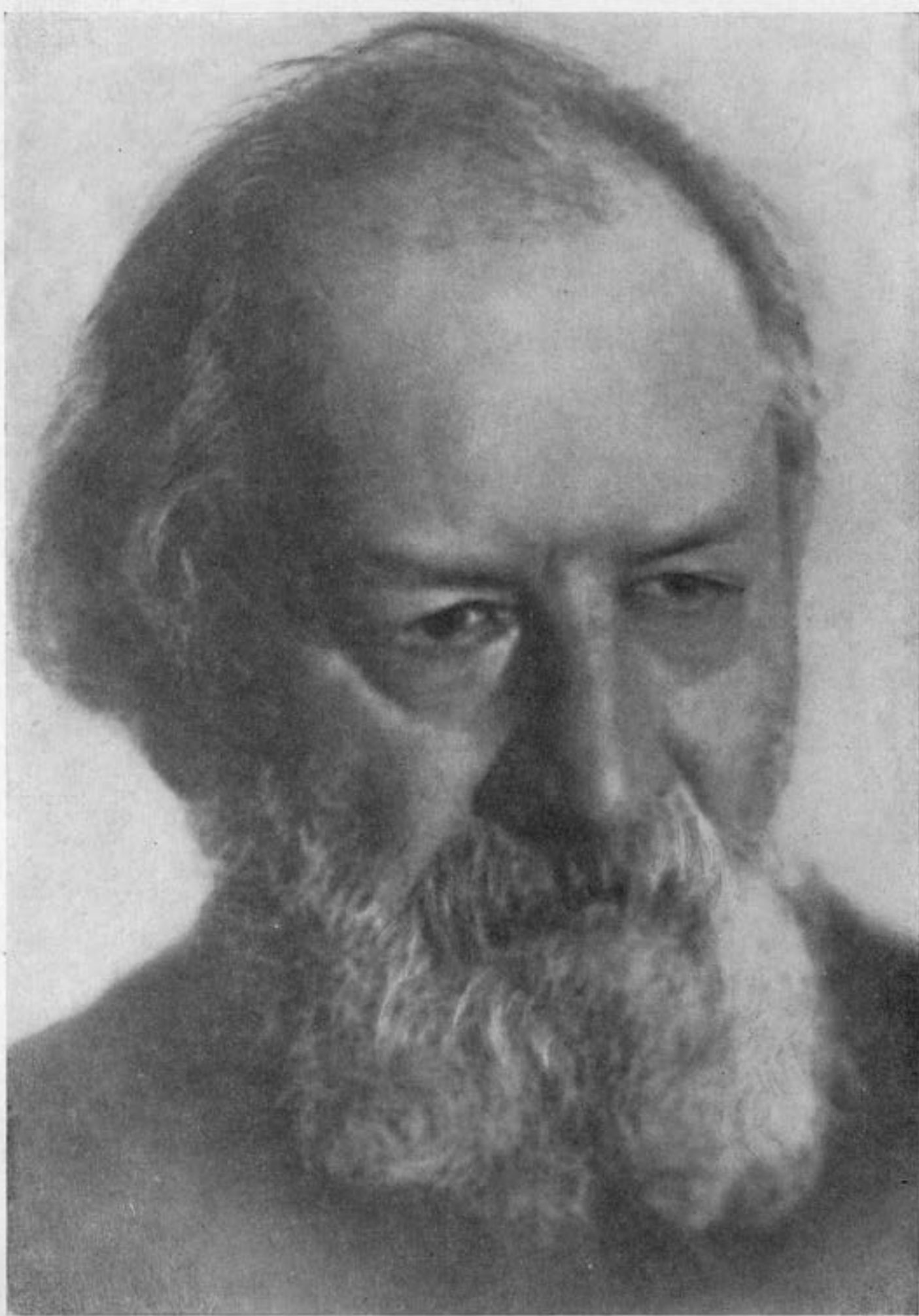
56. Ф. И. Шаляпин (в роли Мефистофеля, опера «Фауст» Гуно).



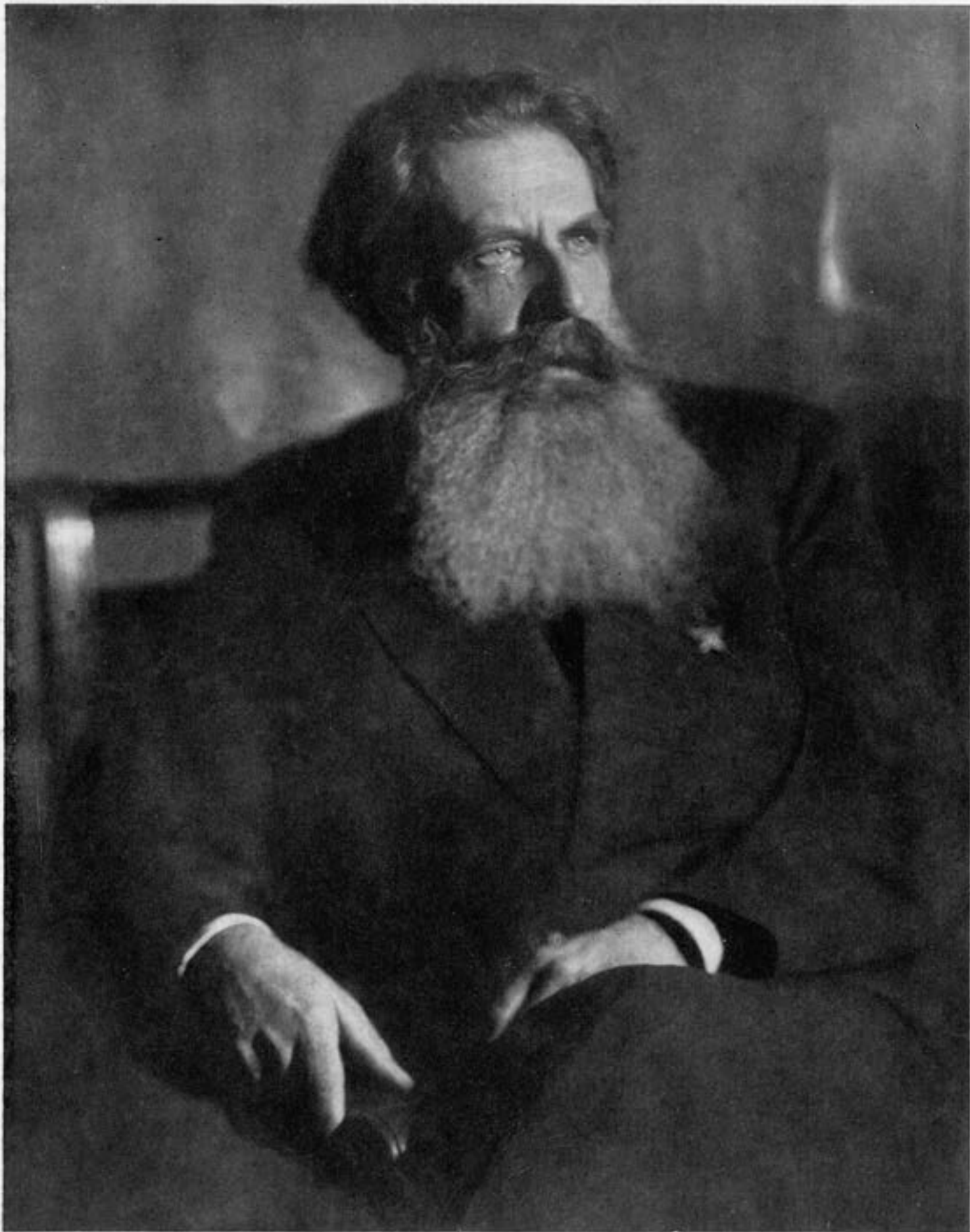
57. Б. М. Кустодиев и Ф. Ф. Нотгафт у портрета Ф. И. Шаляпина

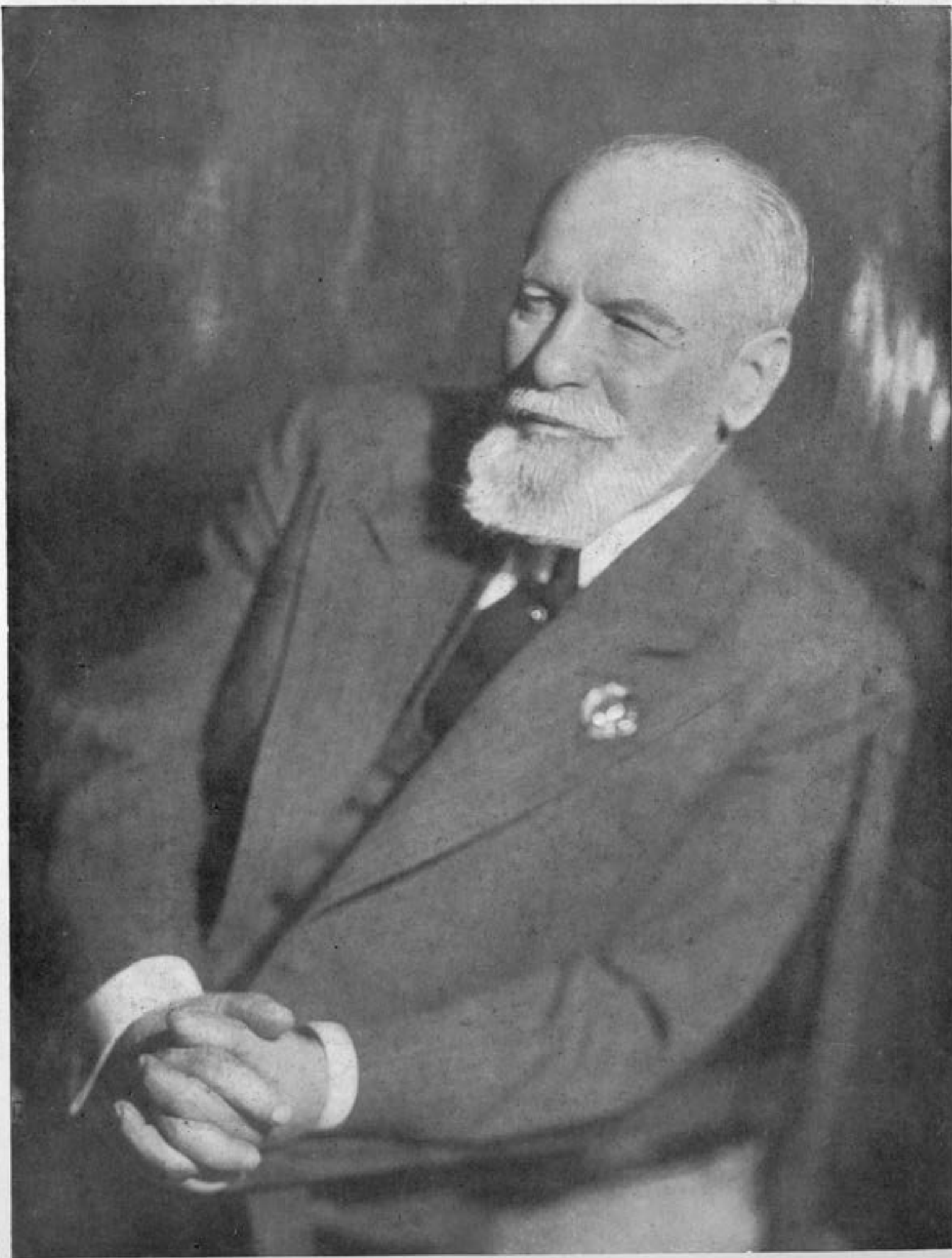








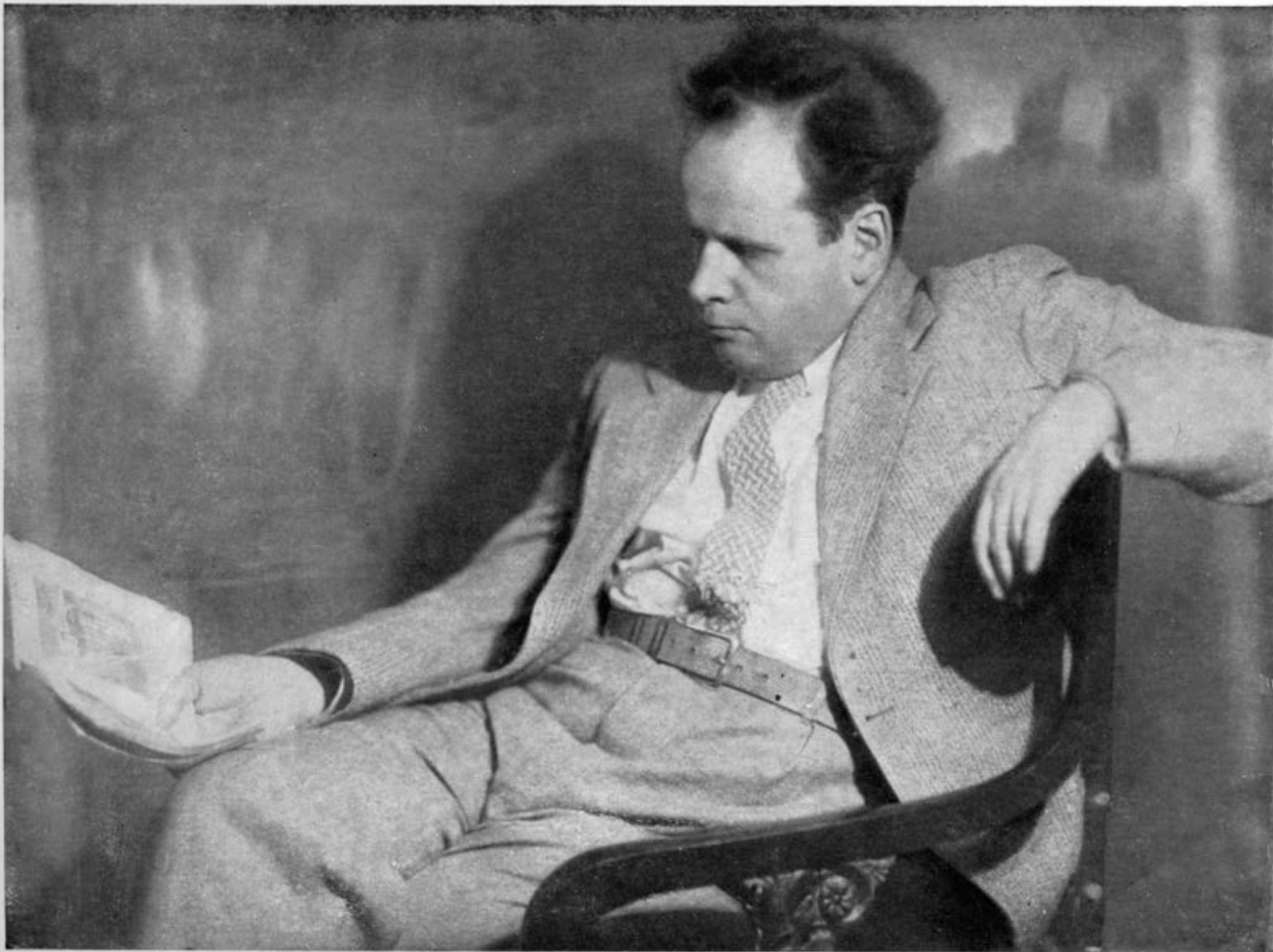


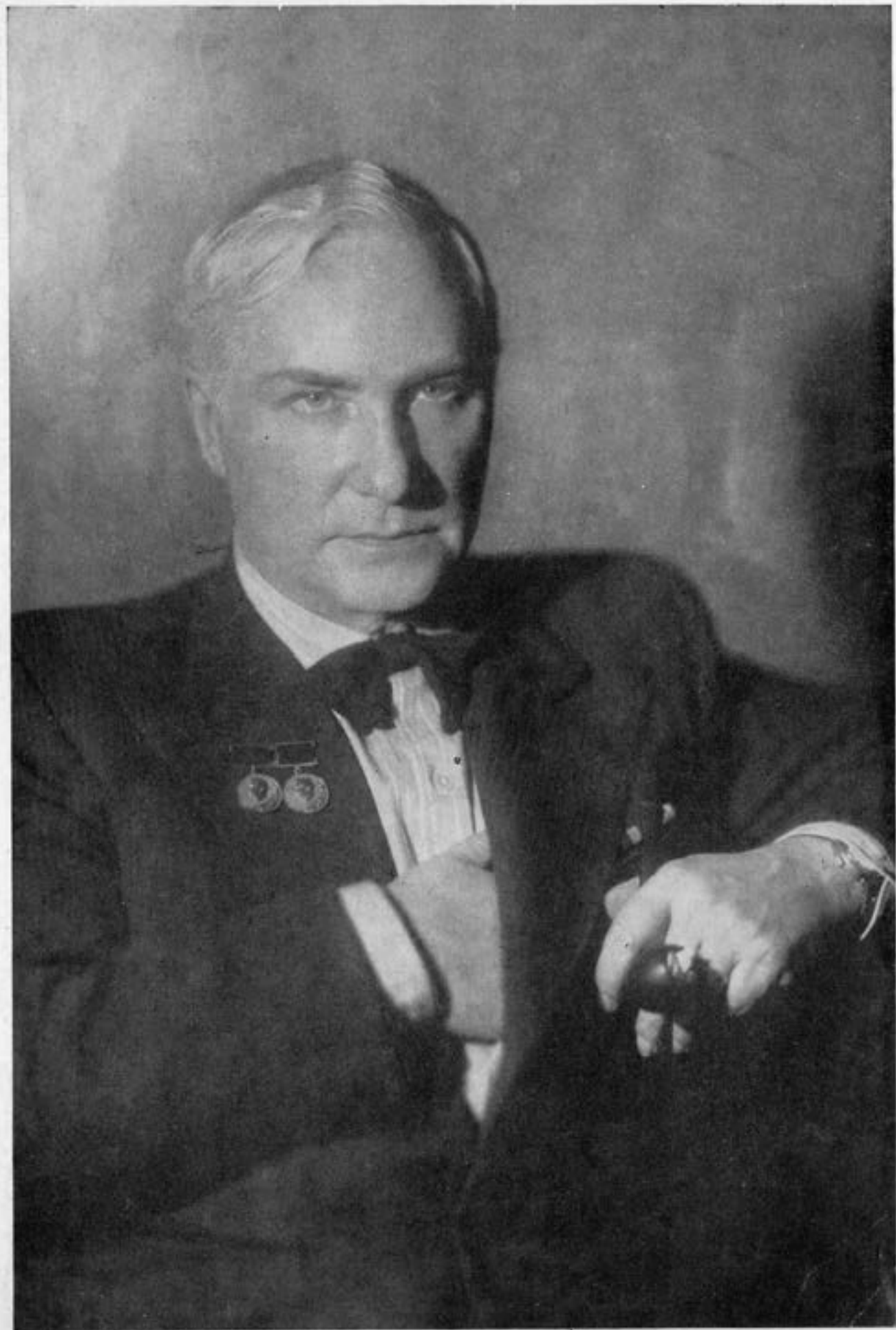


67. Вл. И. Немирович-Данченко

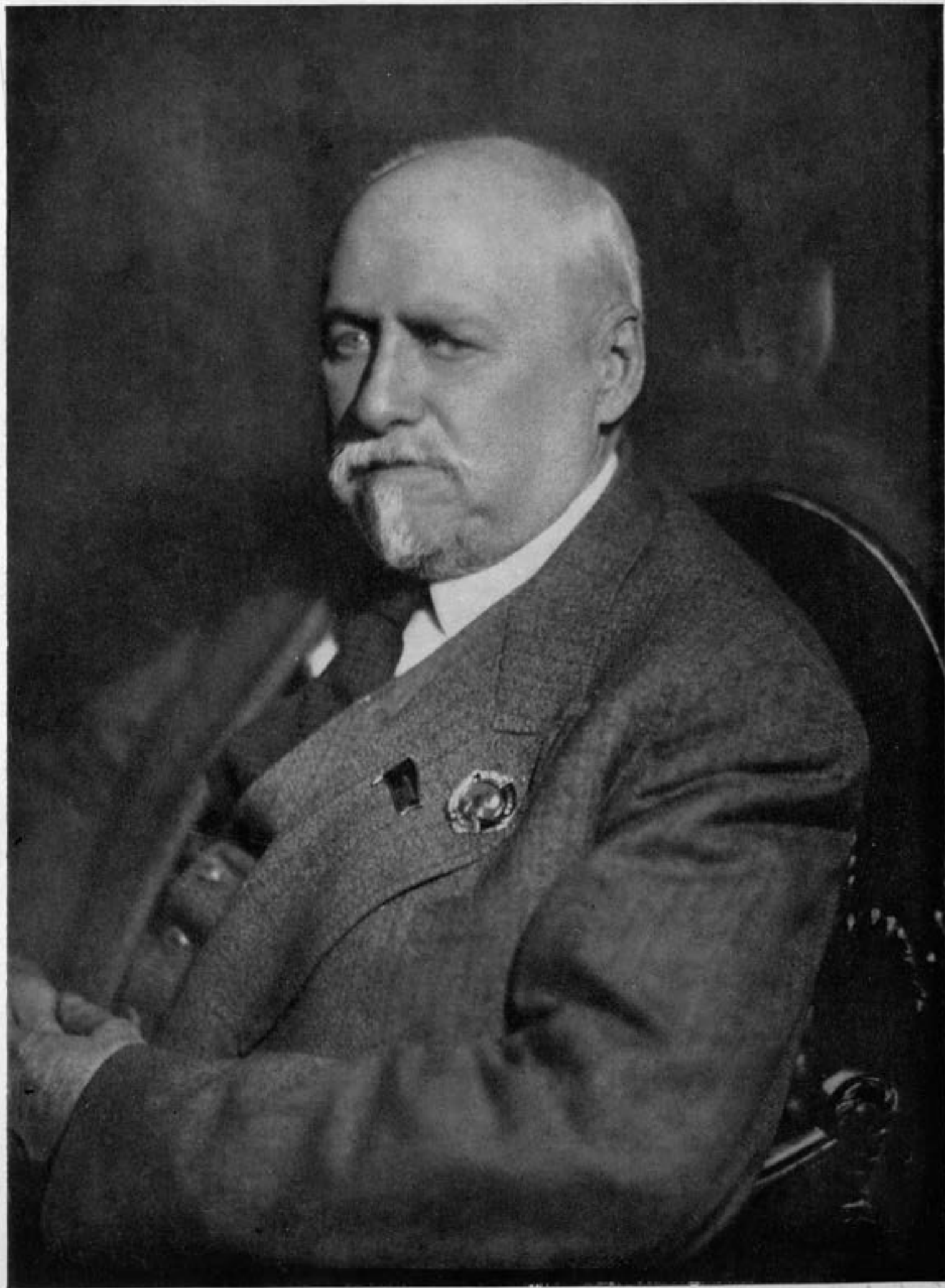


68. П. П. Кончаловский



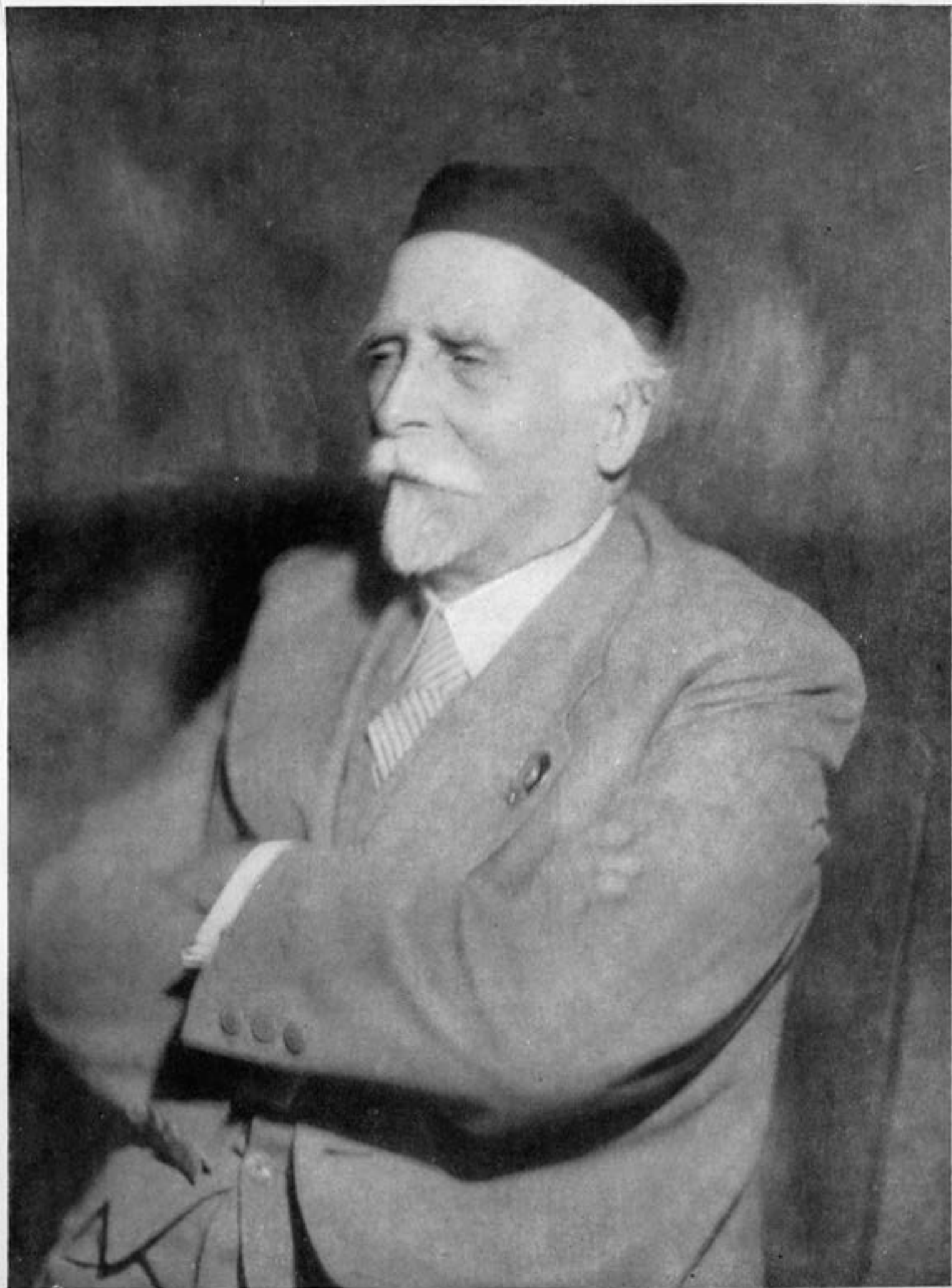


70. Л. В. Баратов



71. В. Л. Комаров





73. Н. Д. Зелинский



74. Председательница колхоза











79. В. И. Мухина





81. К. С. Станиславский



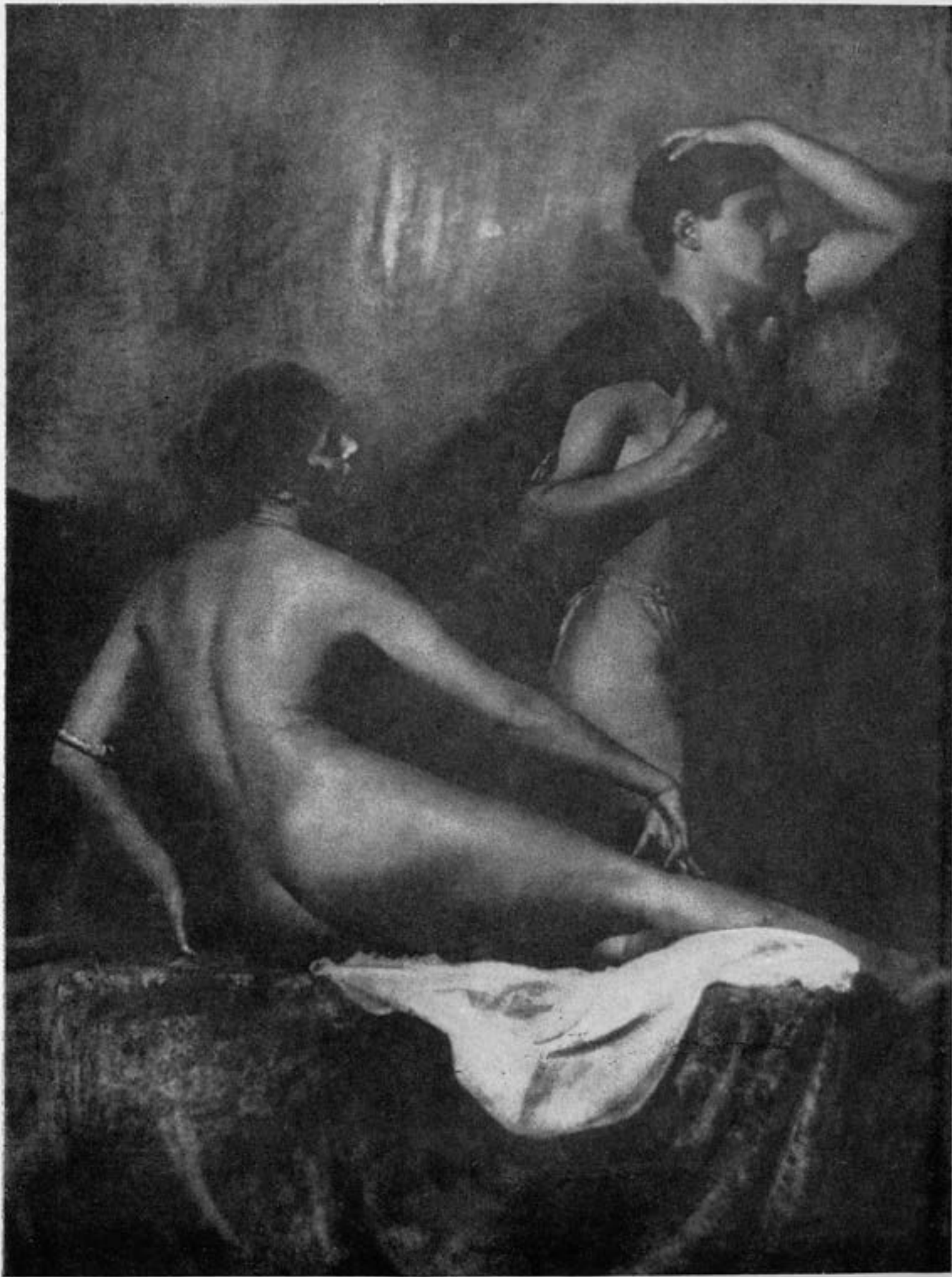




84. А. И. Хачатурян



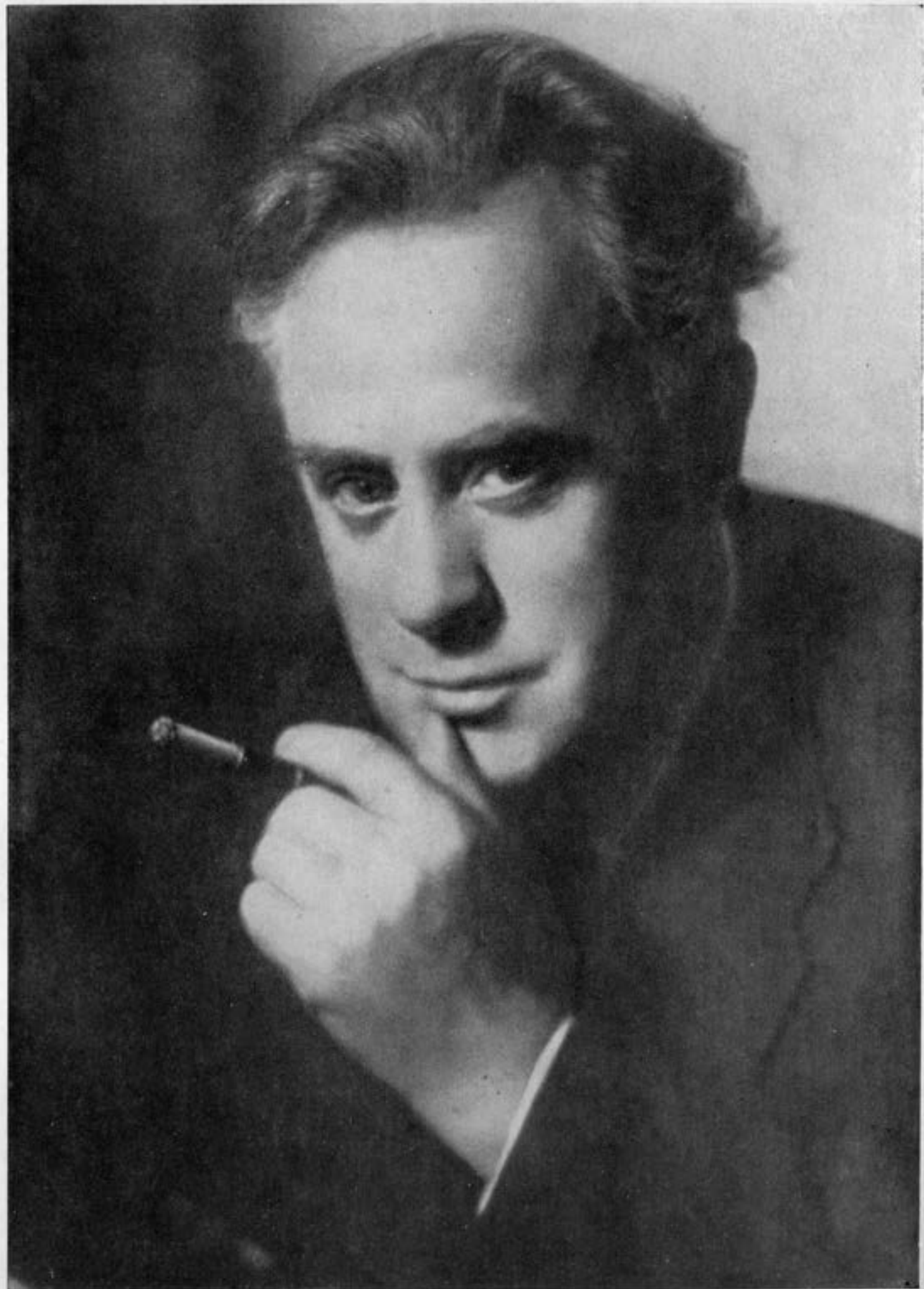


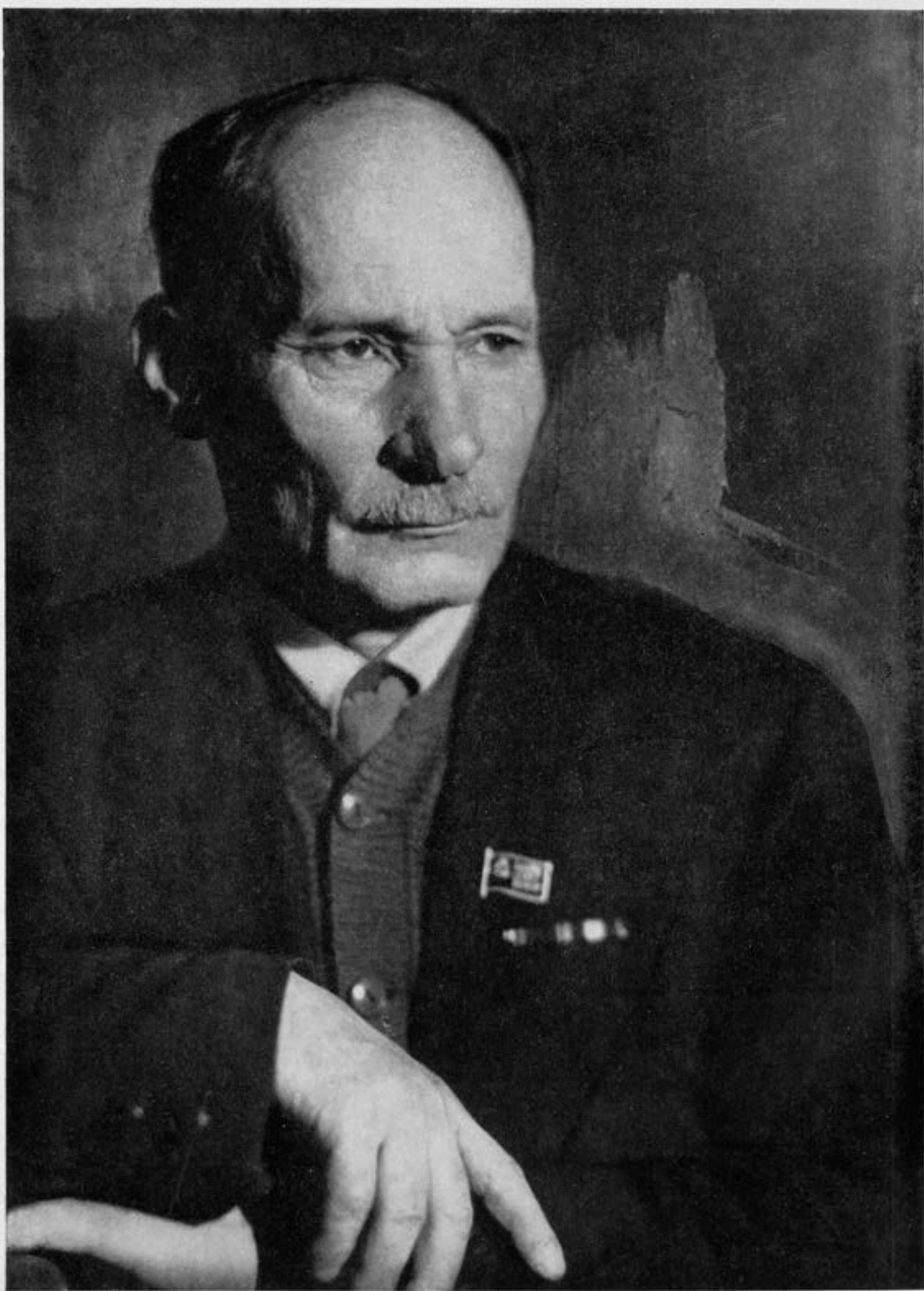


87. Иосиф и жена Потифара

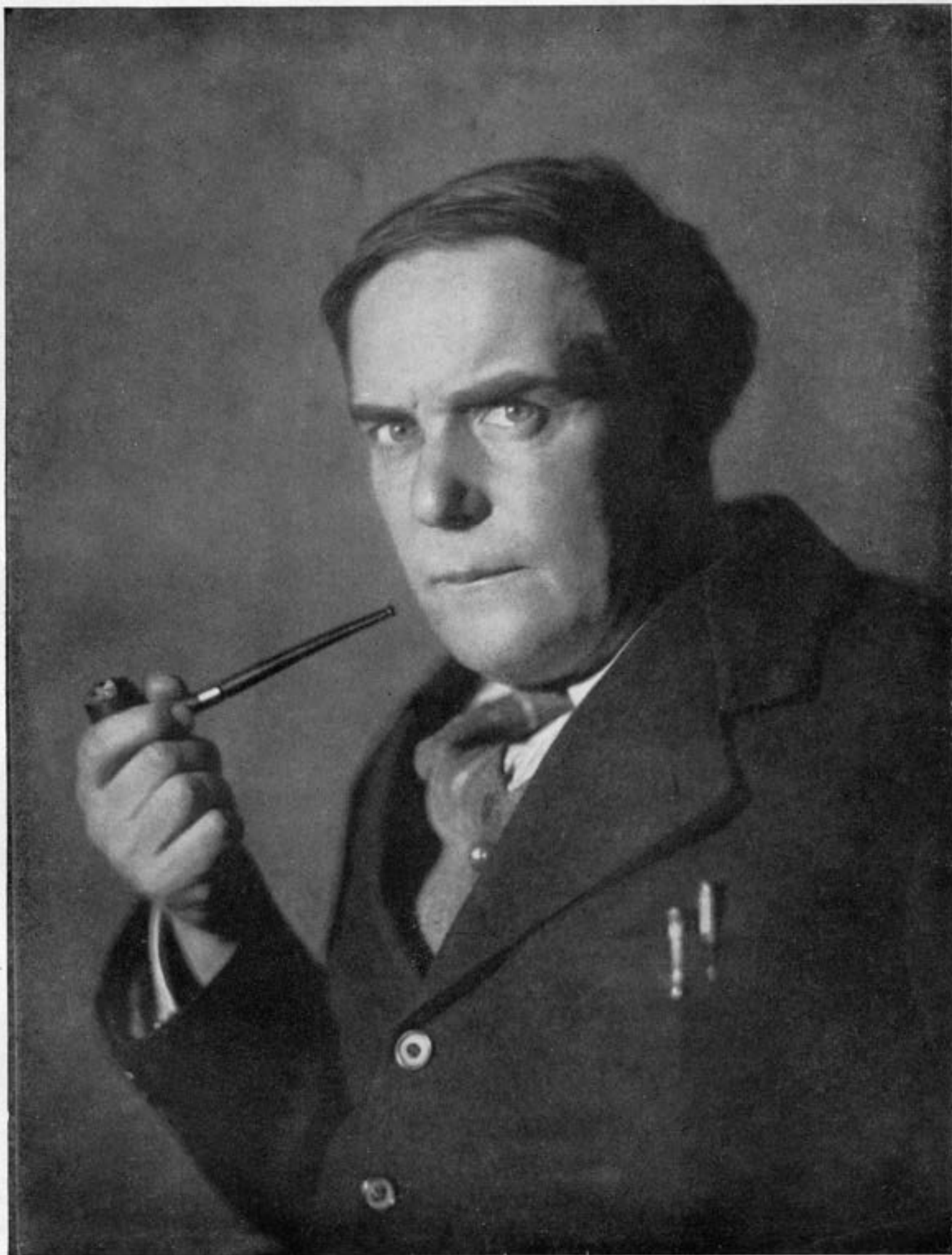


88. Женский портрет

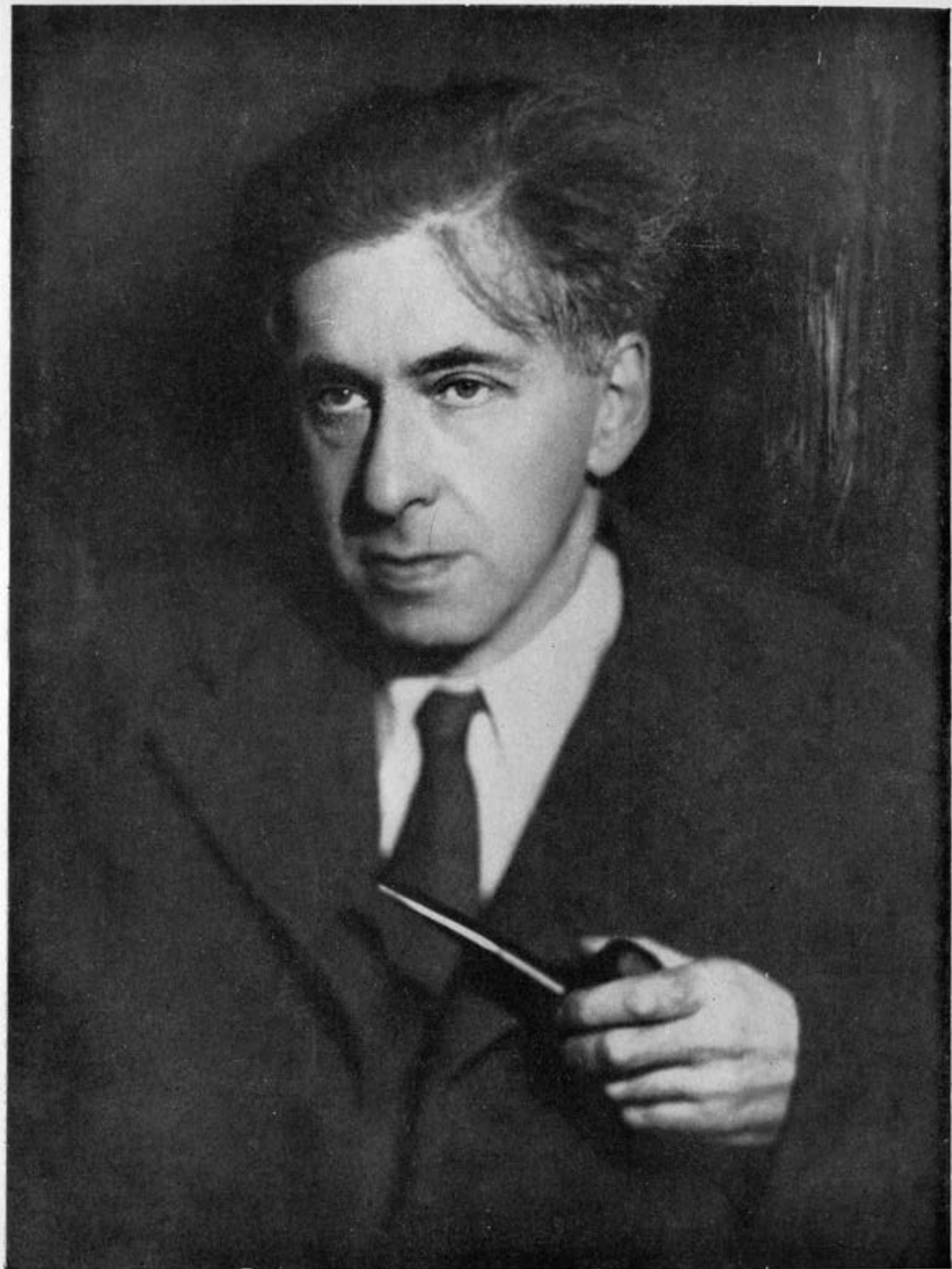




90. Якуб Колае



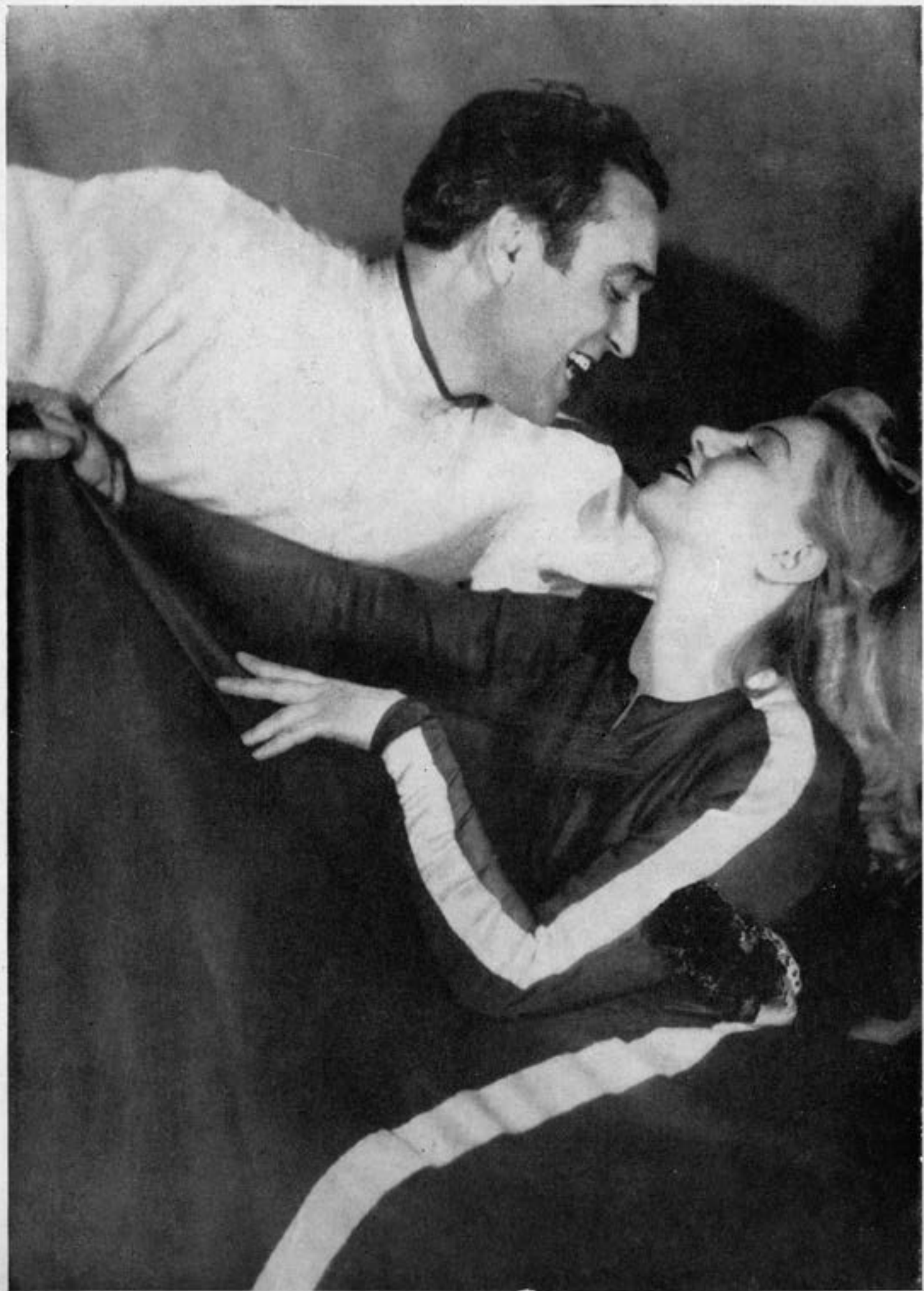




93. И. Г. Эренбург









1. Так фотографировали портреты в 1881 году



2. Женский портрет (1900 год)

3 Обратная сторона «кабинетных» фотографий







5. Семья у лампы



6. Материнство (гуммидрук)



7. Безпризорные

Фотопортреты В. А. ЛУГОВСКОГО /58/, М. С. НАППЕЛЬБАУМА /48/
и Б. Г. ДОБРОНРАВОВА /63/ — работы Фредерикки НАППЕЛЬБАУМ.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ГОДЫ УЧЕНИЧЕСТВА	7
ПОИСКИ МАСТЕРСТВА	28
Минск	28
Петербург	41
Один источник света	55
О негативе и позитиве	58
ВСТРЕЧА С НОВЫМ ЧЕЛОВЕКОМ	60
Портрет В. И. Ленина	60
Встреча с А. В. Луначарским	65
Первые работы в театре	66
Съемки А. М. Горького	70
Подготовка к выставке	71
ПЕРВАЯ ОТЧЕТНАЯ ВЫСТАВКА	75
ГАЛЛЕРЕЯ ПОРТРЕТОВ ДЕЯТЕЛЕЙ РЕВОЛЮЦИИ	78
ОБЩЕСТВЕННОЕ ЛИЦО ФОТОГРАФА	82
ВТОРАЯ ОТЧЕТНАЯ ВЫСТАВКА	94
ГОДЫ ВОЙНЫ	101
ТРЕТЬЯ ОТЧЕТНАЯ ВЫСТАВКА	107
СХОДСТВО	116
КРАСОТА И КРАСИВОСТЬ В ФОТОГРАФИИ	123
КОМПОЗИЦИЯ	127
СВЕТ	137
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	140
ИЛЛЮСТРАЦИИ	143

М. С. Нанпельбаум

ОТ РЕМЕСЛА К ИСКУССТВУ

Редактор *А. Н. Телешев*

Художественный редактор *З. В. Воронцова*

Оформление художника *И. П. Виноградова*

Технический редактор *З. Н. Малех*

Корректор *В. П. Назимова*

Сдано в набор 23/VI 1957 г. Подписано к печати 15/III 1958 г.
Формат бум. 70×92¹/₁₆. Печ. л. 15,375 (условных л. 18). Уч.-изд. л. 19,13

Тираж 20 000 экз. Изд. № 16084. Ш01919.

«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.

20-я типография Московского городского Совнархоза.

Москва, Ново-Алексеевская ул., 25

Цена 10 р. 15 к.

ПОПРАВКА

По техническим причинам в части тиража
в альбоме иллюстраций произошло нарушение
порядковой нумерации.

Зак. 947

10р. 15к.

ИСКУССТВО